ಸಂಕ್ರಮ

ಮಾರ್ಚ್ 1980

ಅಂಕಣ

ಮಾರ್ಚ್ 1980

ಸಂಪುಟ 1 ಸಂಚಿಕೆ 3

ಈ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ

'ಪಿ.ಪಿ.' ಬಳಗದ ಗೆಳೆಯರಿಂದ

'ಅಂಕಣ'ಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮ ಲೇಖನಗಳ ಕೊರತೆ ತುಂಬಾ ಇದೆ. ದಯವಿಟ್ಟು ಕಲೆ, ಭಾಷೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಲೇಖನಗಳನ್ನು, ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳನ್ನು ಕಳುಹಿಸಿಕೊಡಿ. 'ಅಂಕಣ'ದ ಬರಹಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಸೂಚಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಚರ್ಚೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಡಿ ನಿಮ್ಮ ಸ್ನೇಹಿತರಿಗೆ ಚಂದಾದಾರರಾಗಲು ತಿಳಿಸಿ.

ವಿವರಗಳಿಗೆ :

' ಅಂಕಣ '
೮, ' ಚಿರಂಜೀವಿ '
ಈಜುವ ಕೊಳದ ರಸ್ತೆ
ಕೋದಂಡರಾಮಪುರ
ಬೆಂಗಳೂರು-೫೬೦ ೦೦೩

ಸಾಹಿತ್ಯ : ನಿರೀಕ್ಷೆ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆ

– ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ .ಕೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತಿಗಳಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿರುವ ಕಾಲ ಇದು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳು ಅನೇಕವಿರಬಹುದು. ಹೊರಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತಿರುವ ಭ್ರಮನಿರಸನ, ಅಮಿವೇಗದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಲನೆ, ನೀತಿಹೀನ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ವರ್ತನೆ ಇವೆಲ್ಲವುಗಳಿಂದ ಬೇಸತ್ತ ಸಾಹಿತ್ಯಾಸಕ್ತರು ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ, ಸಾಹಿತಿಗಳಿಂದ ಹೆಚ್ಚಿನದನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿರುವ ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯ ಮೇಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುವುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿರುವ ಅಪೇಕ್ಷೆಯ ಪ್ರಮಾಣಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷಿಯಾಗದಿದ್ದಾಗ ಅಥವಾ ನಾವು ಅಪೇಕ್ಷೆ ಪಡುವಂತಹ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗದಿದ್ದಾಗ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಸೃಜನಶೀಲ ಬರವಣಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ಹರಿಹಾಯುತ್ತದೆ. ಆಗ ವಿಮರ್ಶೆ ತನ್ನ ಶಿಸ್ತನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲದು ಅಥವಾ ಹರಿಹಾಯುವ ವಿಮರ್ಶೆಯ ರಭಸವನ್ನು ತಡೆಯಲಾರದೆ ಅಪೇಕ್ಷೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗಬಹುದು. ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಚಳುವಳಿಯ ಸಾಹಿತಿಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪಾತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ, ಉಪಯುಕ್ತತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ನಿರೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿ ಯಾವರೀತಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರು ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ನೋಡಿದ್ದೇವೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಬಯಸುವುದು ಹೆಚ್ಚಾದಂತೆಲ್ಲ ವಿಮರ್ಶೆ ಸೃಜನಶೀಲ ಬರವಣಿಗೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಪಡೆಯುವುದುಂಟು. ಅಪೇಕ್ಷೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಸೃಜನಶೀಲ ಬರವಣಿಗೆ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವುದು ಬಹಳ ಅಪರೂಪ. ಸೃಜನಶೀಲ ಬರವಣಿಗೆಗೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಗತಿ ಮತ್ತು ಲಯವಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಅಂತಹ ಅಡೆತಡೆಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಪೇಕ್ಷೆಯ ವಕಾಲತ್ತನ್ನು ಅದು ವಹಿಸಬಹುದು. ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದು ಇದೆ, ಇದು ಇಲ್ಲ, ಇದು ಇರಬೇಕಾಗಿತ್ತು ಎಂದು ಆರೋಪಿಸುವ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಹೇಳಬಹುದು. ವಿಮರ್ಶೆ ಆರೋಪದ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಪಾಯಕಾರಿಯಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಕೂಡ ನಾವು ಗುರುತಿಸಬೇಕು. ಅದೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಪೇಕ್ಷೆಯ ದುರುಪಯೋಗ. ಈ ರೀತಿಯ ನಿರೀಕ್ಷಣೆಗಳಿಗೆ ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ಸಮಾಜದ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳು ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. ಈ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಯನ್ನು ಸರಳೀಕರಿಸಿಯೋ, ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಸೈಸ್ ಮಾಡಿಯೋ ಬರೆದಂತಹ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹೆಚ್ಚಿನ ಜನರನ್ನು ತಲುಪುವಂತಹ ಅಪಾಯವನ್ನು ಕೂಡ ನಾವು ಮರೆಯ

ಬಾರದು. ಬರೀ ನಿರೀಕ್ಷೆಯಿಂದ ಅದು ಎಷ್ಟೇ ಒಳ್ಳೆ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರಲಿ ನಾವು ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದಕ್ಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯ ಮೇಲೆ ಒತ್ತಡ ಹಾಕಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಂತಹ ಸಮಯಗಳೇ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಚನೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಅನುಕೂಲಕರ ಎಂಬುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ.

ನಾವು ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಬಹುದಾದದೂ ಏನು ? ಇದು ತುಂಬಾ ಚರ್ಚಿತ ವಾಗಿರುವ ವಿಷಯ. ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ತಿದ್ದುವಲ್ಲಿ, ಜೀವನವನ್ನು ಅತ್ಯು ತ್ತಮವಾಗಿ ಅನುಭವಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಯಾರೂ ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲಾರರು. ಆದರೆ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಇದುವರೆಗೆ ಉಂಟಾಗಿರುವ ಎಲ್ಲ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ವಿಜ್ಞಾನದ ಪಾತ್ರವಿದೆ. ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರ, ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಗಳ, ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಜ್ಞಾನಗಳ, ರಾಜಕೀಯ ಹೋರಾಟಗಳ ಪಾತ್ರವಿದೆ. ಎಷ್ಟೋ ವೇಳೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಇಂತಹ ಹೋರಾಟಗಳ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾತ್ರವೆ ಆಗಿರುವುದು ಉಂಟು. ದುರ್ದೈವಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನಾನು ಮೇಲೆ ತಿಳಿಸಿದ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆ ತೀರ ಮಂದಗತಿ ಯಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚು ನಿರೀಕ್ಷೆಯಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪಾತ್ರವಿದ್ದರೂ ಅದಕ್ಕೂ ಕೂಡ ತನ್ನದೇ ಆದ ಮಿತಿಗಳಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ಅದನ್ನು ಮರೆತರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಅನಗತ್ಯ ಒತ್ತಡ ಹಾಕಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ತೊಂದರೆ ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇತ್ತೀಚಿನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕೆಲವು ಮಾನದಂಡಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಲು ಇಚ್ಛಿಸುತ್ತೇನೆ.

ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿನಜನ ನವ್ಯಕಾವ್ಯವೆಂದೆ ಗುರುತಿಸಿದರು. ಅದು ತನ್ನ ಹೆಚ್ಚಿನ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ್ದು, ಹೆಚ್ಚಿನ ಬರಹಗಾರರನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದು ಸಣ್ಣ ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ. ನವ್ಯ ಕಾವ್ಯ–ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯದ ಅಂದಿನ ಪ್ರೇರಣೆಗಳೇನು ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಅಧ್ಯಯನವಾಗಿದ್ದರೂ ಇತರ ನವ್ಯ ಬರ ವಣಿಗೆಗಳ ಪ್ರೇರಣೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆಗಿರುವ ಅಧ್ಯಯನ ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವಷ್ಟು ಕಡಿಮೆ.

ನವ್ಯ ಚಳುವಳಿಯ ಒಟ್ಟಾರೆ ಪ್ರೇರಣೆಗಳಿಗು, ನವ್ಯ ಕಾದಂಬರಿಯ ಪ್ರೇರಣೆ ಗಳಿಗು ಇರುವಂತಹ ಸಂಬಂಧ ಎಂತಹದು– ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯಕ್ಕಿರುವ ಪ್ರೇರಣೆಗಳಿಗಿಂತ ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರ ಕಾದಂಬರಿ–ಕತೆಗಳ ಪ್ರೇರಣೆ ಭಿನ್ನವಾದುದೆ–ಆಗಿದ್ದರೆ ಹೇಗೆ– ಹಾಗಿದ್ದು ಅನಂತಮೂರ್ತಿ–ಲಂಕೇಶ–ಚಿತ್ತಾಲ ಎಲ್ಲ ಒಂದೇ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದುದು ಹೇಗೆ ? ಇಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ಸದ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಂತೂ ತುಂಬಾ ಮುಖ್ಯ. ನವ್ಯ ಚಳುವಳಿಯ ಪ್ರಮುಖ ಲೇಖಕರೆಲ್ಲ—ಅಡಿಗರು—ಅನಂತಮೂರ್ತಿ—ಲಂಕೇಶ್– ಚಿತ್ತಾಲ-ಎಲ್ಲರು ಈಚೆಗೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಧ್ವನಿಯೊಂದನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಪ್ರಾರಂಭ

ವಾಪದ್ದು ತೇಜಸ್ವಿಯವರಿಂದ. ಲಂಕೇಶರ ಮುಸ್ಸಂಜೆಯ ಕಥಾ ಪ್ರಸಂಗ ಅನುಭವನಿಷ್ಠೆ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯ ಕಲಾತ್ಮಕತೆ ಈ ಎರಡು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ವಿಭಿನ್ನ ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಲೇಖಕರು ಕೂಡ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ನವ್ಯ ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ವಿರೋಧಾಭಾಸಗಳೇನಾದರೂ ಕಾರಣವೆ ? ಈ ಎಲ್ಲ ಲೇಖಕರ ಪ್ರೇರಣೆಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿದ್ದವೆ? ಈ ರೀತಿ ಲೇಖಕರು ನವ್ಯ ಚಳುವಳಿಯ ಮಾರ್ಗದಿಂದ ದೂರಹೋಗುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳೇನೆಂದು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತೆ. ನವ್ಯ ಚಳುವಳಿ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ವಿಭಿನ್ನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗೆ ದಾರಿಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಎದುರಿಸದೆ ನಡೆಸುವ ಪರಿಶೀಲನೆ ಅಪೂರ್ಣವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಶೋಧಿಸುವ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಲೇಖಕರಿಂದ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಗಳು ಗೆಲ್ಲಬೇಕು, ಇದು ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಬೇಕು. ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗದ ಆತ್ಮವಿಮರ್ಶೆ ಬರೀ ಲೋಲುಪತೆ ಮಾತ್ರ. ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳು ಈ ಲೋಲುಪತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ತೊಡಗುತ್ತವೆ—ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಎಲ್ಲ ಕೃತಿಗಳು ಒಂದೇ. ಅವು ಭಾಷೆಯ ಆಕರ್ಷಣೆಯಿಂದ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿ ವಂಚಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವ ಶ್ರೀಯುತ ಅಶೋಕರ ಪ್ರಬಂಧವೊಂದರ ಒಟ್ಟು ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಇದು ಬರೀ ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರ ಪಾತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಡಿದ ವಿಮರ್ಶೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಒಂದು ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಡಿದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಪಾತ್ರಗಳು ಕೆಲಸಮಾಡುವುದು ಅವುಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಲ್ಲವೆ ? ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲೆ ವಿರೋಧಾಭಾಸಗಳಿದ್ದು ಅವು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಗೆ ಆಸ್ಪದ ಕೊಡದಂತಿದ್ದರೆ ಅಥವಾ ಪಾತ್ರಗಳೆ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಮೀರುವ ತಾಕತ್ತಿಲ್ಲದ ಭೋಳೆ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿದ್ದರೆ ಲೇಖಕರು ಆ ಪಾತ್ರಗಳ ವಕಾಲತ್ತನ್ನು ವಹಿಸಿ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಆ ಪಾತ್ರಗಳ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಮೀರಿಸಿ ಗೆಲ್ಲಿಸಬೇಕೆ ?

ಒಂದೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಸೋಲುವುದು ಅಥವಾ ಗೆಲ್ಲುವುದು ಅಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವೇ ಅಲ್ಲ. ಆ ಸೋಲು ಮತ್ತು ಗೆಲುವು ಸಂದರ್ಭದ ಬಗ್ಗೆ ಹೊರಡಿಸುವ ತಾತ್ವಿಕ ಆಶಯಗಳು ಮಾತ್ರ ಮುಖ್ಯ. ಗೆಲುವನ್ನಾಗಲೀ ಸೋಲನ್ನಾಗಲೀ ಯಾವುದೇ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೇಲೆ 'thrust upon' ಮಾಡಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಣೇಶಾಚಾರ್ಯ ಪದ್ಮಾವತಿಯ ಹತ್ತಿರ ಹೋಗಲು ಮುಜುಗರ ಪಡುವುದು, ಜಗನ್ನಾಥ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಪ್ರವೇಶದ ಘಳಿಗೆ ಬಂದಾಗ ಮುಜುಗರ ಪಡುವುದು—ಇವೆಲ್ಲ ಆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳು. ಈ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಲೇಖಕರು ಪಾತ್ರಗಳು ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ದೂರಹೋಗಿ ಅಂತರ್ಮುಖತೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಲೆಂದು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆ ಪಾತ್ರಗಳ ಒಟ್ಟು ಸ್ವಭಾವದ ಶೋಧನೆಗೆ ಆ ಸಂದರ್ಭ

ವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾರೆ. 'A writer never defends, he always explores'. ಮನುಷ್ಯರಲ್ಲಿನ ಯಾವುದೇ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ರಕ್ಷಿಸುವುದಕ್ಕೆ, ಅದರ ಪರ ವಕಾಲತ್ತು ವಹಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಶಕ್ತಿಯುತವಾದ ಮಾಧ್ಯಮ ಗಳು ಮತ್ತು ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಿವೆ.

ದೇಸಾಯಿ–ಅನಂತಮೂರ್ತಿ–ಚಿತ್ತಾಲ ಇವರೆಲ್ಲರು ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಸಣ್ಣಕತೆಯ ಜಗತ್ತನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಳುತ್ತಾರೆ ಅಷ್ಟೆ. ನಿರೂಪಣೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವರು ತಮ್ಮ ಸಣ್ಣ ಕತೆಗಳ ಕಥನಕ್ರಮವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದರು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವರ ಒಟ್ಟು ಈ ಸಾಹಿತ್ಯ– ಸಣ್ಣಕತೆ, ಕಾದಂಬರಿ, ಪ್ರಬಂಧಗಳು–ಇವುಗಳೆಲ್ಲದರ ಒಟ್ಟು ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ನಾವು ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನವ್ಯ ಕಾದಂಬರಿಯ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಹುಡುಕುವುದಷ್ಟೆ ವಿಮರ್ಶಕನ ಉದ್ದೇಶವಾದರೆ ಕೃತಿಯ ಆಂತರಿಕ ಸ್ವಗತಗಳಿಗಾಗಲೀ, ವಿಭಿನ್ನ ಶೈಲಿಕ ಸ್ತರಗಳ ಬಗೆಗಾಗಲೀ ಏನು ಹೇಳಬೇಕೆಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರಶ್ನೆ.

ಟಾಲಸ್ಟಾಯನ್ನು ಕುರಿತು ಟ್ರಾಟ್‌ಸ್ಕಿ ಮತ್ತು ಲೆನಿನ್ ಬರೆದಿರುವುದು ನಾವೆಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ, ಸಾಹಿತಿಗಳಿಂದ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಬಹುದಾದ್ದಕ್ಕೆ ಮಾದರಿಯಾಗಿವೆ. ಇಬ್ಬರೂ ರಾಜಕೀಯ ಚಿಂತಕರು ಮತ್ತು ಹೋರಾಟಗಾರರು ; ಟಾಲಸ್ಟಾಯನ ಕೃತಿಗಳ ಆಶಯದಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದವರು ತಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ. ಹಾಗಿದ್ದು ಸಹ ಟಾಲಸ್ಟಾಯನ ಬರವಣಿಗೆಯ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು, ಆತನ ವಾಸ್ತವವಾದವನ್ನು, ರಷ್ಯ ಸಮಾಜದ ಬಗ್ಗೆ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯಕೋಟಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಆತನಿಗಿದ್ದ ಅಪಾರ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಯನ್ನು ಇಬ್ಬರು ಗೌರವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆ ಗೌರವಿಸುತ್ತಾ ತಮ್ಮ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗಿಂತ ಬಹಳ ಭಿನ್ನವಾದ ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯನನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಮ ಗಿಂತ ಭಿನ್ನ ಆಶಯಗಳುಳ್ಳ ಲೇಖಕರನ್ನು ಗೌರವಿಸಿಯೂ, ಗಂಭೀರವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸು ವುದು ಹೇಗೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಕಲಿಯಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಕಲಾವಿದನ 'Premise' ಅಥವಾ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಅನ್ಯರು ಒಪ್ಪದೆ ಹೋಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದು ಅವನದು ; ಅಂಥ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡ ಬಗ್ಗೆ ಅವನನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ ಹಕ್ಕು ಅನ್ಯ ರಿಗಿಲ್ಲ. ಅವನ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಇತರರು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು, ಹಾಗೆ ತಾನು ಹೇಳ ಬಯಸುವುದನ್ನು ಆತ ತನ್ನ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಿದ್ದಾನೆಯೋ– ಎಂಬುದನ್ನು ಅವರು ಅಳೆಯ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಓದುಗ ಇಲ್ಲವೆ ವಿಮರ್ಶಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಯಾವೊಂದು ಕಲೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಾಗಲಾರದು. ಅವನ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಖಂಡಿಸುವ, ಇಲ್ಲವೆ ಮಂಡಿಸುವ ಪ್ರಸಂಗ ಬೇರೆಯೇ ಒಂದು ವಾದಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಷಯ.

ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ 'ಸ್ಮೃತಿಪಟಲದಿಂದ'

'ಮೌನ ರಂಗ ಭೂಮಿ' - ಒಂದು ಪರಿಚಯ

ಚಿ. ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾಜು

ಶಬ್ದಗಳ ಮಧ್ಯೆಯೇ ಹುಟ್ಟಿ, ಬೆಳೆದು, ಬದುಕುತ್ತಿರುವ ನಮಗೆ 'ಮೌನ'ದ ಅಂತರ್ಯವನ್ನು, ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನು ಕೂಡಲೆ ತಿಳಿಯುವುದು ಕಷ್ಟ. ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ದೂರ ಸರಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅವುಗಳ ಮಿತಿ, ಒತ್ತಡ, ಜಡತೆ ಮತ್ತು ಯಾಂತ್ರಿಕತೆ ಅರಿವಾಗುತ್ತವೆ. ಆಗ 'ಮೌನ' ಮಾತನಾಡುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಅನಂತ ನಿಗೂಢತೆಗಳನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. 'ಮೌನ' ಕೇವಲ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದವಲ್ಲ, ಅದರಲ್ಲೂ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಮೂಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ.

ಅಣಕ (MIME)

ನಾಟಕ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ 'ಮೌನ'ದ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಾಣಲು ಬಹಳ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಇಂದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಲಕರಣೆ ಹೆಚ್ಚಿದಷ್ಟೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಮತೆ ಮತ್ತು ಸ್ಥಾಯಿತ್ವಗಳನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯೂ ಹೆಚ್ಚಿವೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕೇಳಿಸಲೇಬೇಕೆಂಬ ತವಕದಿಂದ ಚಲನೆಗಿಂತ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನಕೊಡುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ನಾಟಕಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಇವೆರಡರ ಸಮನ್ವಯ ಅನಿವಾರ್ಯ. ಈ ಸಮನ್ವಯ ಕರಗತವಾಗಬೇಕಾದರೆ ನಟನಿಗೆ ಚಲನೆ ಮತ್ತು ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಸಮಾನ ಪ್ರಭುತ್ವವಿರಬೇಕು. ಈ ರೀತಿಯ ಸಮನ್ವಯ ತಪ್ಪುವುದು ಎರಡು ರೀತಿಯ ಭ್ರಾಂತಿಯಿಂದ. ಅಂದರೆ ಅಂಗಚಲನೆಯನ್ನು ಕಲಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ ಅಥವಾ ಅಂಗಚಲನೆಯನ್ನು ಕಲಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂಬುದರಿಂದ. ಈ ಎರಡರಲ್ಲೂ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿನ ಸತ್ಯಾಂಶವಿದೆ. ಅಣಕವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡರೆ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಪರಿಹಾರ ಸಾಧ್ಯ. ಅಣಕವೆಂದರೆ ಸಕಲಿ ಎಂಬುದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ತಿಳುವಳಿಕೆ. ಆದರೆ ಇದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ, ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ದೇಹ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಬಳಗಿಸಿ ಮನುಷ್ಯನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಕಲೆ ಎಂದು ಅರಿತವರು ವಿರಳ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅಣಕವನ್ನು ಮೂರು ಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು.

(i) ಸಹಜ ಅಣಕ
(ii) ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಅಣಕ
(iii) ಪದ ಅಣಕ

ಸಹಜ ಅಣಕ ಸಹಜ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಸೀರು ಸೇದುವುದು, ಬಾಗಿಲು ತೆರೆಯುವುದು, ಹೂ ಕಟ್ಟುವುದು, ಬಟ್ಟೆ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಸ್ನಾನ ಮಾಡುವುದು, ಗುಡಿಸುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ. ಸಮರ್ಥನಟನು ದಿನನಿತ್ಯದ ಕಾರ್ಯಗ

ಳನ್ನು ಸಹಜ ಅಣಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಬಲ್ಲ. ಈ ರೀತಿಯ ಅಣಕದಲ್ಲಿ ನ ರಂಗವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಅಥವಾ ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಪ್ರೇ ಕರಿಗೂ ಮತ್ತು ನಟನಿಗೂ ಇರುವ ಅಂತರ ಇದನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ. ಸಮರ್ಥ ಅಣಕ ನಟ ಎಲ್ಲವನ್ನು, ಎಲ್ಲರನ್ನು ಅನುಕರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ.

ಬದಲಾವಣೆ

ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಅಣಕದಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು, ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಮಾತಿನ ನೆ ವಿಲ್ಲದೆ ಹೊರಚೆಲ್ಲಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣು, ಬಾಯಿಗಳ ಕಾರ್ಯ ಹೆಚ್ಚು. ಭಾವನೆ ಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ರೀತಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಬದಲಾಗುವಂತೆ ಈ ಅಣಕವೂ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಅಣಕನಟ ದುಃಖ, ಭಯ, ಸಂತೋಷ, ಕ್ರೋಧ ಇತ್ಯಾದಿ ಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಅವಕಾಶವಿದೆ.

ಪದ ಅಣಕವೆಂದರೆ ಮೌನ ನಟನೆ. ಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ ಗಳನ್ನು ಸಂಕೇತಭಾಷೆಯ ನೆರವಿನಿಂದ ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಪದ ಅಣಕ. ಅಣಕನಟ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಶಬ್ದ ಮಾಧ್ಯಮದ ಸಹಾಯವಿಲ್ಲದೆ ತನ್ನ ಅನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಗೊಳಿಸುವ ವಿಧಾನ. ಇದರಲ್ಲೂ ಎರಡು ಬಗೆ. ಸಹಜ ಪದ ಅಣಕ ಮತ್ತು ಸಿದ್ಧ ಪದ ಅಣಕ. ಸಹಜ ಪದ ಅಣಕದಲ್ಲಿ ದಿನನಿತ್ಯ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಪದಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದರಿಂದ ಸುಲಭವಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಕುಳಿತುಕೊ, ಹೋಗು, ತಿನ್ನು, ಕುಡಿ, ಮಲಗಿಕೊ ಮುಂತಾದುವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಾಗಲೂ ಕೂಡ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗ್ರಹಿಕೆ ಮತ್ತು ಎಚ್ಚರಿಕೆ ಆಗತ್ಯ. ಆದರೆ ಸಿದ್ಧ ಪದ ಅಣಕದಲ್ಲಿ ಅಂಗಗಳ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಚಲನವಲನಕ್ಕೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅರ್ಥವಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಂಗಚಲನೆಯ ಅರ್ಥಗಳು ಪೂರ್ವನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿದ್ದು ಸಂಕೇತ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅರಿತ ವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಮೂರು ವಿಧವಾದ ಅಣಕಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡು ಸಂದ ರ್ಭಾನುಸಾರ ಬಳಸುವುದರಿಂದ ಅಣಕದಿಂದ ಕೆಲವು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು, ಹಾಡುಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬಹುದು. ಪರೀಕ್ಷಾ ಕೊಠಡಿ, ಜೈಲಿನಿಂದ ಪರಾರಿ, ಆಸ್ಪತ್ರೆಯ ವಾರ್ಡ್ ರೀತಿಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು, ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಜಾನಪದ ಅಥವಾ ಪೌರಾಣಿಕ ಕತೆಗಳ ಅಭಿನಯ ವನ್ನು ಅಣಕದಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ತಿಳಿಸಬಹುದು.

ಅಣಕವನ್ನು ಮಾತುಳ್ಳ ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ತಂದರೆ ನಾಟಕ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗುವುದು. ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರ್ ಅವರು ತಮ್ಮ 'ಸ್ಪಾರ್ಟಕಸ್' 'ಭೂಮ' ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಣಕವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಯಶಸ್ವಿ ಯಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅಣಕ, ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ವಿಧದಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯ.

ಅಣಕಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವ 'ವಸ್ತು' ವನ್ನು ಹುಡುಕುವುದು ಒಂದು ಕಲಿಗಾ

ರಿಕೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಪೌರಾಣಿಕ ಘಟನೆಗಳು ಮತ್ತು ಐತಿಹ್ಯಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುವುದು. ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ಲಿಪಿಸಾಧನೆ (Acrobatism) ಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ಅಣಕದ ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರಸಾಧನ, ವೇಷಭೂಷಣ, ಹಾವಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿರತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದರಿಂದ ಪಾತ್ರಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಅವಕಾಶವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಕೋಡಂಗಿ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಉದ್ದನೆ ಟೋಪಿ, ದೊಗಲೆ ನಿಲುವಂಗಿ, ದೊಡ್ಡ ಹೊಟ್ಟೆ ಇರಲೇಬೇಕು ಎಂಬ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ. ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ವಿದೂಷಕರ ಸ್ಥಿತಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇದೇ ಆಗಿದೆ.

ಮಾತಿಗೆ ಮೀರಿದ ಸಾಧನೆ

ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮತ್ತು ನಟನ ಮೌನ ಸಂವಾದವನ್ನು, ಕತೆಯ ನಡಿಗೆಯನ್ನು ಮುರಿಯದಿರಲು ಮಧ್ಯಂತರವಿಲ್ಲದೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ ನಡೆಸುವುದು ವಾಡಿಕೆ. ಜೊತೆಗೆ ಕತೆಯ ಹಂದರವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಾಗಲಿ, ಕರಪತ್ರದಲ್ಲಾಗಲಿ ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಣಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಮುನ್ನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಒಂದು ಅಣಕ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಬೇಕಾದರೆ ನಿರ್ದೇಶಕ, ನಟರು ಮತ್ತು ನೇಪಥ್ಯದವರು ಒಟ್ಟಾಗಿ ಶ್ರಮಿಸಬೇಕು. ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆಯಾದರೆ ಆಭಾಸ ಖಂಡಿತ. ಮಾತನ್ನು ಮೀರಿದ ಅಣಕ ಮಾತನ್ನು ಮೀರಿದ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ.

ಉಗಮ ಮತ್ತು ವಿಕಾಸ

ಇತರ ಕಲೆಗಳಂತೆಯೇ ಅಣಕದ ಮೂಲ ಕೂಡ ಗ್ರೀಕ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. 'ಮೈಮ್' ಪದ ಗ್ರೀಕಿನ 'ಮೈಮ್‌ಸ್ಥೈ'ಯಿಂದ ಬಂದಿದೆ. 'ಅನುಕರಿಸು' ಅಥವಾ 'ಪ್ರತಿರೂಪಾಗು' ಎಂಬುದು ಇದರ ಅರ್ಥ. ದಿನನಿತ್ಯದ ಜೀವನದ ಭಾಗಗಳನ್ನಾಗಲಿ, ಗ್ರೀಕ್ ಪೌರಾಣಿಕ ಭಾಗಗಳನ್ನಾಗಲಿ ಪ್ರಹಸನದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಣಕದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ. ಪೂ. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದ ಸೊಫ್ರೋನ್ ಮತ್ತು ಹೆರೊಡಸ್ ಪ್ರಹಸನ ಅಣಕಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಆದ್ಯರು ಎಂಬುದು ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಇದೇ ರೀತಿ ಇಟಲಿ ದೇಶದಲ್ಲೂ ಅಣಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಆಧಾರಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಇಟಲಿಯ 'ಪ್ಲಾನಿಪಸ್' ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ 'ಬರಿಗಾಲಿನವ'ನೆಂಬ ಅರ್ಥವಿದ್ದು, ಅಣಕ ನಟನನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕ್ರಿ. ಪೂ. ಎರಡನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲೇ ನೈಟ್ ಡೆಸಿಮುಸ್ ಲಿಬೆರಿಯುಸ್ ಎಂಬುವನು ಅಣಕಕ್ಕೆ ಖಚಿತರೂಪವೊಂದನ್ನು ನೀಡಿದನೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಗ್ರೀಕ್ ದಾಖಲೆಗಳಿಂದ ದೊರೆತಿರುವ ಚೂರುಪಾರು ವಿಷಯಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಅಣಕ

ಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹಾದರ ಮತ್ತು ದುರಾಚಾರಗಳ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರು
ತ್ತಿದ್ದುವು. ಎಷ್ಟೋ ಬಾರಿ ಮರಣದಂಡನೆಯ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಪರಾಧಿಗಳನ್ನು ನಟರ
ನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ ಕೊಲ್ಲುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಕ್ರಿ. ಪೂ. ದಲ್ಲೇ ಅಣಕದ ಬೇರುಗಳು ದೊರೆ
ಯುವುದಾದರೂ, ಅದಕ್ಕೆ ಖಚಿತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮರ್ಯಾದೆ ದೊರೆತದ್ದು ಕ್ರಿ. ಶ.
ದಲ್ಲಿ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ.

ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅಣಕ ಮೌನಕಲೆಯಾಗಿ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಹೊಂದಿತು.
ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯ ಚಲನೆ ಮುಂತಾದುವು ಮಾತಿನ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿ, ಇದರ
ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನೃತ್ಯನಾಟಕ ಮತ್ತು
ಗೀತನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಚಲನಚಿತ್ರ ಮಾಧ್ಯಮದ ಪ್ರಾರಂಭದ ದಶಕ
ಗಳಲ್ಲಿ ಅಣಕವೇ ಅದರ ಜೀವಾಳವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಅಭಿಜಾತ ಕಲಾವಿ
ದರಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ಬೆನ್‌ಟರ್‌ಪಿನ್ ಮತ್ತು ಚಾರ್ಲಿ–ಚಾಪ್ಲಿನ್ ಅವರ ಚಿತ್ರಗಳು
ಇಂದಿಗೂ ಸಂತೋಷವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿವೆ. ಇದೇ ರೀತಿ ಟೆಲಿವಿಷನ್ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ
ಸಿಡ್ ಸಿಜರ್ ಮತ್ತು ಸರ್ಕಸ್ ಕೋಡಂಗಿಗಳಲ್ಲಿ ವಿಮಲ್ ಕೆಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಲೆ
ಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದವರು. ಆದರೆ ಈ ಕಲೆಯ ಗಂಭೀರ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆದದ್ದು ಫ್ರಾನ್ಸ್
ದೇಶದಲ್ಲಿ. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಟ್ಟವರಲ್ಲಿ
ಎತಿಯನ್ ಬೆಕ್ರೂ, ಜಾನ್‌ಲೂಯಿ ಬರೊಲ್ಟ್ ಮತ್ತು ಮಾರ್ಸೆಲ್ ಮಾರ್ಸಿಯು
ಮುಖ್ಯರು. ಆಣಕವು ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸು
ವುದೇ ಹೊರತು, ಕೇವಲ ಪದಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಅಥವಾ ನಿರೂಪಿಸುವ ಆಂಗಿ
ಕಾಭಿನಯವಲ್ಲವೆಂದು ಮಾರ್ಸಿಯು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಣಕದ ಪ್ರಯೋಗ
ಗಳಲ್ಲಿ ಸಹಜ ಅಣಕ ಮತ್ತು ಪದ ಅಣಕಕ್ಕಿಂತ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಅಣಕಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು
ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವನ್ನು ನೀಡುವುದು ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ದೇಶದ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮುಖ್ಯ ಧೋರಣೆ
ಯಾಗಿದೆ.

ಮೂಕ ವಿನೋದ ವೇಷ

'ಪಾಂಟೊಮೈಮ್' (ಮೂಕ ವಿನೋದ ವೇಷ ನಾಟಕ) ಮೂಲವನ್ನು ಆದಿ
ಮಾನವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಿಂದಲೂ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಸಮರ ನೃತ್ಯಗಳು, ಬಲಿ
ಪದ್ಧತಿಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಮೂಲವೆಂದು ಕೆಲವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮನುಷ್ಯ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು
ತೀವ್ರವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಈ ಕಲೆ ಬೆಳೆದಿರಬೇಕೆಂದು
ಊಹಿಸಬಹುದು. ಪಾಂಟೊಮೈಮ್ ಎಂದರೆ ಎಲ್ಲಾ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು, ಎಲ್ಲವನ್ನು
ಅಭಿನಯಿಸಬಲ್ಲ, ಅನುಕರಿಸಬಲ್ಲ ಎಂಬ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಮೈಮ್‌ಗೂ ಮತ್ತು ಪಾಂಟೊ
ಮೈಮ್‌ಗೂ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಪಾಂಟೊ
ಮೈಮ್ ಅಣಕದ ಮುಂದುವರಿದ ಕಲೆ ಎಂದು ಕರೆದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು. ಆಂಗಿ

ಕಾಭಿನಯ ಮತ್ತು ಶರೀರದ ಚಲನವಲನಗಳನ್ನು ಈ ಕಲೆ ಹೆಚ್ಚು ಆಶ್ರಯಿಸುವುದು. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧ ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ವಿನೋದವನ್ನುಂಟು ಮಾಡಿಸುವುದು ಮಾತ್ರ ಇವರ ಗುರಿಯಾಗಿತ್ತು. ನೃತ್ಯನಾಟಕ, ಗೀತನಾಟಕ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳ ಮಧ್ಯಂತರಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಂಟೊಮೈಮ್ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದು ಕೊಂಡಿತು. ಗ್ರೀಕಿನ ಸಿಸಿಲಿಯಾ, ಪೈಲಾಡಸ್ ಮತ್ತು ಬತ್ತೈಲೂಸ್ ಈ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದರೆಂದು ದಾಖಲೆಗಳು ತಿಳಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ನಟರು ಲೇಖಕರಿಂದ ಕಥಾ ವಸ್ತುವಿನ ವೃತ್ತ ವಿವರಗಳ ಸಹಾಯವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದರು; ಮುಖವಾಡ ಮತ್ತು ವೇಷವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂಬ ಅಂಶ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಒಂದು ಕಲೆಯನ್ನಾಗಿ ಬೆಳೆಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಬಹಳ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೇ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬುದು ಈ ವಿವರಗಳಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಪಾಂಟೊಮೈಮ್‌ಗೆ ಮೊದಲು ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರೂಪವನ್ನು ಕೊಟ್ಟವನು ಸಮೊಸಾಟದ ಲೂಸಿಯನ್. ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ.ಶ. ಎರಡನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಅವನು ಬರೆದ ಡಿ. ಸಿತಾಸ್‌ಸಿಯೊನೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇದರ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಇದರ ನಟನಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಸಂಗೀತ, ದೇಹದ ಮಾಟ, ಸಂವೇದನ ಶಕ್ತಿ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಇರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದರ ವಸ್ತು ಆದಿ ಕಾಲದಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದವರೆಗೂ ಇರಬಹುದೆಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಈ ಕಲೆಯು ಹೆಚ್ಚು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಅಭ್ಯಸಿತವಾಗಿ ಮತ್ತು ವಿಶ್ವದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಡೆ ಹರಡಲು ಲೂಸಿಯನ್ ಕೃತಿಯು ನೆರವಾಯಿತು.. ಜೊತೆಗೆ ಎಲ್ಲ ಕಡೆಯೂ ಅರ್ಥವಾಗುವ ಶರೀರಭಾಷೆ ಬೆಳೆಯಿತು. ಇಟಲಿ, ಫ್ರಾನ್ಸ್ ಮತ್ತು ಪೋಲೆಂಡುಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಬೇಗ ಹರಡಿ ರಂಗ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಜಾನ್‌ವೀವರ್ ಕ್ರಿ.ಶ. ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಕದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಈ ಕಲೆಗೆ ಹೊಸ ರೂಪವನ್ನು ಕೊಟ್ಟ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪಾಂಟೊಮೈಮ್‌ನಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನೇ ಕಲಾವಿದ ಅನೇಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವುದು ರೂಢಿ. ಜಾನ್‌ವೀವರ್, ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದ ಒಂದೇ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದನ್ನು ಜಾರಿಗೆ ತಂದ. ಆದರೆ ಇವನ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನೃತ್ಯ ರೂಪಗಳಾದ್ದರಿಂದ ಅವುಗಳ ಕಡೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನ ಹರಿಯಲಿಲ್ಲ. ಇಂದಿಗೂ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಸ್‌ಮಸ್ ಹಬ್ಬದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ವಿಷಯಗಳ ವಿಡಂಬನೆಗೆ ಮೀಸಲಾದ ಅದ್ಧೂರಿಯ ಪಾಂಟೊಮೈಮ್‌ಗಳನ್ನು ನೃತ್ಯನಾಟಕಗಳ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಕ್ರಿ.ಶ. ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಜಾನ್‌ಜೋರಸ್ ನೊವೆರ್ ಫ್ರಾನ್ಸ್ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಪಾಂಟೊಮೈಮ್‌ಗೆ ಒಂದು ಸ್ಥಿರ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಕೊಟ್ಟನೆಂದು ಅನೇಕರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇವನ ಲೆತರ್‌ಸ್ಸೂರ್ ಸುಲದಾನ್ಸ್ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಲೂಸಿಯನ್ ಹೇಳಿದ ಪಾಂಟೊಮೈಮ್ ಲಕ್ಷಣ

ಗಳ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಗಳನ್ನೇ ಕೇಳಬಹುದು. ಜೊತೆಗೆ ಇವನನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವನೆಂದು ಹೇಳುವವರೇ ವಿನಹ ಪಾಂಟೊಮೈಮ್ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕಲ್ಲ. ಇವನು ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನೃತ್ಯ ಸಂಯೋಜಕಾರನಾಗಿ ಹೆಸರು ಪಡೆದವನು. ಅನಂತರ ಜಾನ್ ಗಸ್‌ಪಾರ್ ದುಬ್ಯುರೊ, ಬೆಳಿಮುಖದ, ಬಿಳಿದೊಗಲೆ ನಿಲುವಂಗಿ ತೊಟ್ಟ, ಖಿನ್ನಮುಖದ ಗಾಯಕನನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ. ಇಂದಿಗೂ ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಈ ಪಾತ್ರ ಜೀವಂತವಾಗಿದೆ. ಬಿಪ್ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಮಾರ್ಸೆಲ್ ಮಾರ್‌ಸಿಯು ಆಧುನಿಕ ಪಾಂಟೊಮೈಮ್ ಜಗತ್ತಿನ ಅಭಿಜಾತ ನಟ. ಇಂದಿಗೂ ಪಾಂಟೊಮೈಮ್ ಏಕವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕಲೆಯಾಗಿಯೇ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದೆ. ಒಬ್ಬ ಸಮರ್ಥ ನಟ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಭಾವವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಇದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ 'ಏಕಪಾತ್ರಾಭಿನಯ' ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ 'ಭಾಣ'ವನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮೂಕ ನಾಟಕಗಳು

ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯ ಆಕಾಶದಲ್ಲಿನ ಶಬ್ದವೆಂದು ಪೋಲಿಶ್‌ನ ಒಲಜನ್ ಪಾಂಟೊಮೈಮ್ ಟ್ರೂಪಿನ ಜೊಡನ್ ಗೊಲ್‌ಜಿಜಕ್‌ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಈ ತಂಡದ ನಟರೆಲ್ಲ ಮೂಕರು. ಆದರೆ ಇವರು ಅಭಿನಯಿಸುವ ನಾಟಕಗಳು ಮೂಕರಿಗೇ ಮೀಸಲಲ್ಲ. ಈ ತಂಡ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಅಪಾಕಲಿಪ್ಸ್ ಮತ್ತು ಲ್ಯಾಸ್‌ಕಪ್ರಿಯೊಸ್ ನಾಟಕಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿವೆ. ಪ್ರಪಂಚದ ಅರವತ್ತು ಮೂಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಂಡಗಳಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಮಕ್ಕೆ ನಿಲ್ಲಬಲ್ಲವು ಐದು. ಅವೆಂದರೆ ಒಲಜನ್ ಪಾಂಟೊಮೈಮ್ ಟ್ರೂಪ್, ಮಾಸ್ಕೊ ಥಿಯೇಟರ್ ಆಫ್ ಮಿಮಿಕರಿ ಅಂಡ್ ಗೆಸ್ಚರ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಆಫ್ ದಿ ಡೆಫ್ ಇನ್ ಯುನೈಟೆಡ್ ಸ್ಟೇಟ್ಸ್, ದಿ ಡಿಮಾನು ಡ್ಯಾನ್ಸ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಆಫ್ ಇಸ್ರೇಲ್, ಟೆಸ್ಟ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಆಫ್ ಸ್ವೀಡನ್–ಈ ತಂಡಗಳು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮ ರೀತಿಯ 'ಮೌನಭಾಷ'ವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ಪೀಟರ್ ಹಂಡ್ಕಿ ಅತ್ಯಾಧುನಿಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ 'ಮೂಕ ನಾಟಕ'ಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಕಾಸ್ಪರ್ ಹೌಸರ್ ಕಾಲಿಂಗ್, ಫಾರ್ ಹೆಲ್ಪ್ ಮತ್ತು ಮೈ ಫುಟ್ ಮೈಟ್ಯೂಟರ್ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿವೆ. "One should learn to be nauseated by language, as the hero of Sartre's Nausea is by things" ಎಂಬ ಘೋಷಣೆಯನ್ನು ಇವನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಮೂಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈಗ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸರಳ ಮುಖವಾಡಗಳು, ಜಾಸ್ ಸಂಗೀತದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಮತ್ತು ಲಿವಿಸಾಧನೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ.

ಹೀಗೆ ನಾವಿನ್ಯ ಮತ್ತು ಆಕರ್ಷಣೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೊಸ ಹೊಸ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಬ್ರಾಡ್‌ವೆ ಥಿಯೇಟರ್‌ನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮೂಕ ನಾಟಕ ಒಂದು ವರ್ಷದಿಂದಲೂ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ ಎಂದರೆ ಮೂಕ ನಾಟಕಗಳ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಊಹಿಸಬಹುದು.

ಪೋಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಮೂಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಗೊಳಿಸಿರುವ ಜೊದನ್ ಗೊಲ್‌ಜಿಜಕ್ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ. ಅನಂತರ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪದಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆಯಲಾರಂಭಿಸಿದ. ಅವನು ಇದರಿಂದ ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ಚೈತನ್ಯ ಬಂದಿತೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಮೂಕ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು, ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪವನ್ನು "Mime is an art, governed by its own rules, but still the art of theatre. It is not ballet, although it is the art of movement and composition, neither is it drama, although it is governed by the rules of dramaturgy. Nor is its task to express literary concepts ; rather its deals with what is inexpressible or immaterial. It is the theatre of dreams, poetry. If we looked for similar art form it would be painting and sculpture. Mime sculpts air and paints space." ಎಂಬ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತಿಳಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಹೊಸ ಆಯಾಮ

'ಮೂಕ ನಾಟಕ' ಎಂದ ಕೂಡಲೆ ಮಾತಿಲ್ಲದವನ ನಾಟಕ ಎಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ಸಹಜ. 'ಮೂಕ' ಶಬ್ದ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬೇಗ ಅರ್ಥವಾಗುವುದೆಂಬ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಬಳಸಿದ್ದೇನೆ. 'ಮೂಕ ನಾಟಕ' ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ 'ಮೌನ ನಾಟಕ' ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಸಮಂಜಸ. 'ಮೌನ'ದ ಒಂದು ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಮೌನ ನಾಟಕ. ಸ್ವಪ್ನ ಲೋಕದ ಮರಿತ ಭಾಷೆಗೆ ರೂಪಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನೀಡುವುದರಿಂದ ಇದು 'ಮೈಮ್' ಮತ್ತು 'ಪಾಂಟೊಮೈಮ್' ರೀತಿಯಂತೆ ಅನುಕರಣೆಯಲ್ಲೇ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಇದು ಮಾತುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಯಾಗಿಯೂ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇದೊಂದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹೊಸ ಆಯಾಮವೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ, ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ, ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ, ವಾಸ್ತು ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಸುಮ್ಮನೆ ಮಲಗಿದ್ದ 'ಮೌನ'ಕ್ಕೆ ನಾಟಕರೂಪಗಳನ್ನು ಕೊಡುವುದೇ ಮೌನನಾಟಕಗಳ ವಿಶೇಷ. ಮಾನವನ ಅಂತರಿಕ ನಿಗೂಢ ಸ್ತರಗಳನ್ನು ಸ್ಪಂದಿಸಿ ಹೊಸ ಅನುಭವ

ವನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆ. ಮೌನದಲ್ಲೂ ಶಕ್ತಿಯಿದೆ, ಕಲೆಯಿದೆ, ಚಿಂತನೆಯಿದೆ, ಚಲನೆಯಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅರಿವುಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. 'ಮೌನ ಮೀಮಾಂಸೆ'ಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಕಲೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.

ನೃತ್ಯವು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನಕಲೆ. ಭಾರತಕ್ಕೆ ನೃತ್ಯ ಹೊಸದಲ್ಲ. ಪ್ರಖ್ಯಾತ ನೃತ್ಯ ಪರಂಪರೆಗಳಲ್ಲಿ ನಿಶ್ಚಿತ ಅಂಗಿಕಾಭಿನಯದ 'ಮುದ್ರೆ'ಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಇದು ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರವಾಗಿಯೂ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ. ಜನಪ್ರಿಯ ಕಥಾವಸ್ತು, ಹಿನ್ನೆಲೆಗಾಯನ ಮುಂತಾದುವು ನೃತ್ಯದ ಇಂಗಿತವನ್ನು ಬೇಗನೆ ತಿಳಿಸಲು ಸಹಕಾರಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ನೃತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದರೆ 'ಮೌನಮೀಮಾಂಸೆ'ಯ ಅರಿವು ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನರಿಗೆ ಇತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಆದರೆ ಆ ಅರಿವು ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ.

ಭಾರತದಲ್ಲಿ 'ಮೌನನಾಟಕ'ಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದಿಲ್ಲ. ಹಿಂದಿನ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಅಂಕಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಅಪರೂಪವಾಗಿ ಪಾಂಟೊಮೈಮ್ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಪ್ರಯೋಗವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಡಾ|| ಗುಬ್ಬಿವೀರಣ್ಣ ಮತ್ತು ಶ್ರೀಮತಿ ಜಯಮ್ಮನವರ ಅಗಸ-ಅಗಸಗಿತ್ತಿಯ ಹಾಸ್ಯ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅಧಿಕೃತ ಮೌನ ನಾಟಕಗಳು' ಬಹುಶಃ ಇತರೆ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿಲ್ಲ.

ಸಮಕಾಲೀನ

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಎರಡು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಪ್ರಕಟವಾದ 'ಐದು ಮೂಕ ನಾಟಕಗಳು' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮೈಮ್, ಪಾಂಟೊಮೈಮ್ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ 'ಮೌನ ನಾಟಕ'ಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನ ರೀತಿಯದಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಇಡೀ ನಾಟಕದ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನೇ ಮೂಕವನ್ನಾಗಿಸಿ, ನಟರ ಸಹಜ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಟರು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯದಿಂದ ಸೂಚಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮಾತನಾಡುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಮೌನವಾಗಿ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲೇ ನಿರತರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಎಂದರೆ ಕ್ರಿಯೆಯು ಮಾತನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸದೆ ತಾನೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಧ್ವನಿಸತೊಡಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಕಾರನು ಸೂಚಿಸಿದ ಸಂಭಾಷಣೆಯ 'ಸೃಷ್ಟಿ'ಯು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಂತರಂಗಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಕೇವಲ ಘಟನೆಗಳ ಪೂರ್ವನಿಶ್ಚಿತ ಸರಣಿಯೊಂದು ನಾಟಕಕಾರನ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಸಂವಹನ ಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಭಾಷೆಯ ಒಡ್ಡುವ ಸಂವಹನದ ಪರಿಮಿತಿಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲಲು 'ಮೌನ ನಾಟಕ'ಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಸಮಕಾಲೀನ ವಿಷಯಗಳೇ ಈ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತುವಾಗಿವೆ. ನಮ್ಮ ಜನಮ

ಮಾತಿಷ್ಟೂ ಮೂಕರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವರ ' ಮತ, ' ' ಮಾತು ' ಅರಣ್ಯರೋಧನವಾಗಿವೆ. ಈ ಮೂಕನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ಕೂಡ ಇಂತಹ ಅಂತರಂಗದ ಒಳಗುದಿಯೇ ಆಗಿದೆ.

' ಮೌನನಾಟಕ 'ಗಳನ್ನು ಜಾನಪದ, ಪೌರಾಣಿಕ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲೂ ರೂಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಅನೇಕ ಭಾಷೆಗಳನ್ನಾಡುವ ಜನ ಒಂದು ಕಡೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ವಾಸಮಾಡಬೇಕಾಗಿರುವ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇವು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿವೆ, ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶನಕ್ಕೆ ಇರುವ ಮಹತ್ವವನ್ನೂ ಇದು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಮೈಮ್ ಮತ್ತು ಪಾಂಟೊಮೈಮ್‌ಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವು ಅಭಿನಯವನ್ನೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲಿ ನಟನಿಗಿರುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪರಿಮಿತ. ಆದರೆ ಮೌನ ನಾಟಕಕಾರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರದ ಜೊತೆಗೆ ಉಳಿದ ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳ ಶಿಸ್ತುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನೇ ನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಇಡೀ ನಾಟಕವೇ ರಂಗ ನಿರ್ದೇಶನಗಳ ಸರಪಳಿಯಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವುದರಿಂದ, ನಾಟಕಕಾರನು ಮಾತಿನ ಉಪಯೋಗವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡರೂ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಮೇಲೆ ಹತೋಟಿಯನ್ನು ಪಡೆದು ಹೇಳಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ತನ್ನ ಪರಿಮಿತ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ವಲಯದೊಳಗೆ 'ಮೌನನಾಟಕ' ಕುತೂಹಲಕಾರಿ ಪ್ರಯೋಗವೆನ್ನುವ ಸಂಗತಿ ಸ್ಪಷ್ಟ. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಯಾಗದೆ, ಇತರ ಕಲೆಗಳ ಸಾರವನ್ನೂ ಗ್ರಹಿಸಿ, ನಾಟಕದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಪಾತ್ರವಿದೆ.

(1979)

ಯೋಜಿಸಿದ ಕೆಲಸದ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಅನ್ಯರ ಮೇಲೆ ಹೊರಿಸಿ ಮನಶ್ಶಾಂತಿಯನ್ನು ಗಳಿಸುವ ಉಪಾಯವು ಅತಿಸುಲಭದ್ದು. ಬದುಕು ಸುಂದರವಾಗಿರಬೇಕು ಎಂದು ಬಯಸುವ ನನಗೆ, ನನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಸಾಧನೆ ಯಾವ ತೆರನದು ಎಂದು ಸಾಕಷ್ಟು ತಿಳಿದಿದೆ. ಬದುಕಿನ ಮೇಲೆ ನನಗೆ ವೈರಾಗ್ಯ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದು ಪೂರ್ವ ಕವಿಗಳಂತೆ ಆಚಂದ್ರಾರ್ಕ ಕೀರ್ತಿಶಾಲಿಯಾಗಿ ಬಾಳಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲವೂ ಇಲ್ಲ. ಅಂಥ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಒಂದು ಶಾಪವಾಗಿಯೆ ಕಾಣಿಸೀತು. ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ಸಲುವಾಗಿ ನಾನು ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ಎಂದು ನನ್ನ ಋಣಭಾರವನ್ನು ಅನ್ಯರ ಮೇಲೆ ಹೊರೆಸಿ, ಪರರು ನನ್ನ ಸಾಲವನ್ನು ತೀರಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ಅಪೇಕ್ಷೆ ನನಗಿಲ್ಲ. ನನಗಾಗಿಯೇ ನಾನು ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಆ ಬದುಕು ಬೇಡವೆನಿಸಿದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅದನ್ನು ಮುಗಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ನನ್ನಲ್ಲೇ ಇದೆ.

ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ 'ಸ್ಮೃತಿಪಟಲದಿಂದ'

ಪಂಪ: ಮಾರ್ಗ, ದೇಸಿ ಮತ್ತು 'ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ'

ಕಿ. ರಂ. ನಾಗರಾಜ

ಚಾರಿತ್ರಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಗತೇತಿಹಾಸದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತು ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆಯೇ ಇನ್ನಿತರ ಜ್ಞಾನಶಾಖೆಗಳ ಚರ್ಚೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ–ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವೆನಿಸಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಮಾತು ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆ–ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದಿದೆ. ಈ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಅದರಲ್ಲಿಯೂ 19–20ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದದ್ದೆಂದು ವಾದಿಸುವುದುಂಟು. ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ನ ವಿಚಾರಗಳಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದುವೆಂದೂ ತಿಳಿಯಲಾಗಿದೆ. ಇದು ಹೇಗಾದರೂ ಇರಲಿ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ–ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದಾದರೆ ಹತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪಂಪನಿಂದಲೇ ಈ 'ಪ್ರಜ್ಞೆ' ನಿಚ್ಚಳವೂ, ಸ್ಪಷ್ಟವೂ ಆದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತನ್ನ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಟಿಸಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ದೇಸಿ–ಮಾರ್ಗಗಳ ಘರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಎದುರಿಸಿದ ಪಂಪನ ಕೃತಿಗಳು ಕೇವಲ ಶೈಲಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ವಿವರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಘರ್ಷಣೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಪಂಪನ ಎರಡೂ ಕಾವ್ಯಗಳ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಘರ್ಷಣೆ ಅಂದಿನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ತೀವ್ರ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಜಾಗೃತಗೊಂಡಿದ್ದರ ಫಲವೇ ಆಗಿರಬೇಕು. ಅವನ ಎರಡೂ ಕಾವ್ಯಗಳು ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ನೆಲಗಟ್ಟನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾದದ್ದು. ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿದ್ದರೂ ಅದರಿಂದ ನಮ್ಮ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಾಗಲೀ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭದ ಕ್ರಿಯಾಸರಣಿಯ ತಿಳಿವಿಗಾಗಲೀ ಅಡ್ಡಿಯೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಪಂಪನ ಕಾವ್ಯಗಳು ಅವನಿಗಿಂತ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದಿರಬಹುದಾದ ಜಡಗೊಂಡ ಮಾರ್ಗ (ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್)ವನ್ನು ಹೊಸ ಮರುಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸುವುದು ಅವನ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಾಗಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

ಪಂಪನಲ್ಲಿ ದೇಸಿಯು–ಕವಿಯ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಯ ಭಾಗವಾಗಿರುವುದನ್ನು 'ಪಂಪನಲ್ಲಿ ದೇಸಿ' (ಕೆ. ವಿ. ನಾರಾಯಣ) ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲಿ–"ದೇಸಿಯಿಂದ ಮಾರ್ಗ ಅಥವಾ ಅಭಿಜಾತತೆಗೆ, ಮತ್ತೆ ಮಾರ್ಗದಿಂದ ದೇಸಿಗೆ ಇದೊಂದು ಚಕ್ರೀಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ದೇಸಿಯಿಂದ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಹೋಗುವಾಗ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗುತ್ತದೆ; ಪ್ರತಿಭೆ ಹಿಂದೆ ಸರಿಯಲೂಬಹುದು. ಆದರೆ ಒಮ್ಮೆ ಮಾರ್ಗಶೈಲಿಯನ್ನು ತಲುಪಿದ ಮೇಲೆ ದೇಸಿಗೆ ಹಿಂತಿರುಗಿಸುವುದು ಮಹಾಕವಿಯೊಬ್ಬನ ಕೆಲಸ. (ಜನರ ಆಡುನುಡಿಗೆ ಕಾವ್ಯ ಹಿಂತಿರುಗಬೇಕೆಂಬ ಮಾತು ಈ ಕಾಲದ್ದು) ಪಂಪನ ಹಿಂದಿನ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ನಾವಿನ್ನೂ ಸುಸಂಘಟಿತ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ ಪುನಸ್ಸೃಜಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ"[1]

ಪಂಪನ ಕಾವ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಂದರ್ಭದ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ–ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಯ ಭಾಗವಾಗಿ, ಭೌಗೋಳಿಕ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯದ ನೆಲೆಯಾಗಿ ಸಂಘಟಿತವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಅವರು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಲ್ಲಿನ ಕೆಲವು ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಸುವುದು ಈ ಲೇಖನದ ಉದ್ದೇಶ.

ಅರಿಕೇಸರಿ–ಅರ್ಜುನ ಇವರ ಸಮೀಕರಣ ರಾಜನನ್ನು ಕೀರ್ತಿಸುವ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸಲು ಕಾರಣವಿಲ್ಲ. ಪಂಪನ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ಅರಿಕೇಸರಿಯ ಆಳ್ವಿಕೆಯ ಕಥಾನಕ ಹೊರಡುವುದರಿಂದ ಪಂಪ ಈ ಕಥಾನಕವನ್ನು ತನ್ನ ಓದುಗ ಮತ್ತು ಕೇಳುಗರ 'ಭಾವಪ್ರಚೋದಕ'ವನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇಂಥ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವ ಅವನ ಸಮೀಕರಣ ಆ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಬುದ್ಧ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ದ್ಯೋತಕವೂ ಆಗಿದೆ. ಸಮರ್ಥ ಸೃಜನಶೀಲ ಕವಿಯೊಬ್ಬ ಮಾರ್ಗ–ದೇಸಿಗಳ ಸಂಘಟನೆಯ ನೆಲೆಯನ್ನು–ಪುರಾಣ–ಪ್ರಕೃತಗಳ ಸಂದರ್ಭವನ್ನಾಗಿ, ಆಳ್ವಿಕೆ–ಕಾವ್ಯದ ಗ್ರಾಹಕರ ನೆಲೆಯನ್ನಾಗಿ ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಕೆ. ವಿ. ನಾರಾಯಣ ಅವರು 'ಮಾರ್ಗಶೈಲಿಯ ಗಂಭೀರವಾದ ದೇಸಿಶೈಲಿಯ ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತ–ಲಕ್ಷಣರಹಿತಸ್ಥಿತಿ ಇವೆರಡರ ನಡುವೆ ಸುವರ್ಣ ಮಧ್ಯಮವನ್ನು ಪಂಪ ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ" ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪಂಪನಿಗಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಅರ್ಥವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಪಂಪನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಆ ಕಾಲದ ಇನ್ನಿತರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯ ಆಕರಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದರ ಮುಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಗಾಢವಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಪಂಪ ಪೂರ್ವಯುಗದ ಪುನಾರಚನೆಯ ಕೆಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳತ್ತ ಒಂದಿಷ್ಟು ಮುನ್ನಡೆಯಬಹುದು. ಮಾರ್ಗದಿಂದ ದೇಸಿಗೆ ಅವಸ್ಥಾಂತರದ 'ಚಕ್ರೀಯ' ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪಾಲ್ಗೊಂಡಂತೆ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇ ಹೋಗಿರಬೇಕು. ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ನೋಟಕರನ್ನು (ದೇಸಿ ಮತ್ತು ಅಭಿಜಾತ) ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರಿಂದಲೂ, ದೇಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅನೇಕ 'ಮಿತಿ'ಗಳು ಇದ್ದುದರಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸರಿಸಲು ಕನ್ನಡ ಅಭಿಜಾತ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇ ಹೋಗಿರಬೇಕು. ಕನ್ನಡ ಅಭಿಜಾತ ರಂಗಭೂಮಿ ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅವಸ್ಥಾಂತರಗಳನ್ನು ಎಚ್ಚರದಿಂದ ದಾಖಲು ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇ ಹೋದುದರಿಂದ ಆ ಒತ್ತಡ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳ ಮೇಲೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿಯೇ ಬಿತ್ತು. ತಮ್ಮ ಪರಿಸರದ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟ ಆಶಯಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೇ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮುಖ್ಯ ಕಾಳಜಿಯಾದುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಹೊರತಾದ ಬದುಕಿನ ರೂಪಗಳು, ಕೊಳುಕೊಡೆಗಳನ್ನು ಅದು ಒಳಗೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಹತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ

ಹಿಂದಿನ ಬದುಕಿನ ನೆಲೆ–ಇವುಗಳ ನಡುವಂತರದ ವಚನ ಚಳುವಳಿ, ಆ ಮುಂದಿನ ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನೆಲೆ–ಇವುಗಳನ್ನು ಜಾಗೃತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಒದಗಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಅಡ್ಡಿಯನ್ನು ನಿವಾರಿಸಲು ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಅನೇಕ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆದಿರುವುದನ್ನೂ ಕೂಡ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಭಿನ್ನ ನೆಲೆಗಳ ಮೂಲಕವೂ ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ.

ತಮಗಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ತಮ್ಮ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಶೋಧಿಸುವ ಅಲ್ಲಮನ ಈ ವಚನವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ :

ಆದಿಯಾಧಾರವಿಲ್ಲದಂದು
ಹಮ್ಮುಬಿಮ್ಮುಗಳಿಲ್ಲದಂದು
ಸುರಾಳ ನಿರಾಳವಿಲ್ಲದಂದು
ಸಚರಾಚರವೆಲ್ಲ ರಚನೆಗೆ ಬಾರದಂದು
ಗುಹೇಶ್ವರ, ನಿಮ್ಮ ಶರಣನುದಯಿಸಿದನಂದು[2]

ಈ ವಚನ ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ–ಸೃಷ್ಟಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ–ಈ ವಚನ ರಚನೆಯಾಗುತ್ತಿರುವ ಕಾಲವನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡಂತೆ ಸದ್ಯದ ಬದುಕಿನ ಅವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು, ರೂಪಗಳನ್ನು ಕೂಡಾ ಪ್ರಕಟಿಸುವಷ್ಟು ಬಹುರೂಪಿಯಾಗಿದೆ. ವಚನಕಾರರಿಗಿಂತ ಹಿಂದಿನವನಾದ ಪಂಪ, ಅಭಿಜಾತ ಕೃತಿಯಾದ ಮಹಾಭಾರತ ಮತ್ತು ಪುರಾಣಾಶ್ರಿತವಾದ ಆದಿಯ ಕಥೆಯನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡ. ಅವನ ಆಯ್ಕೆ ಅವನ ಪ್ರಸ್ತುತಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯ ಅನಿವಾರ್ಯವೂ ಆಗಿತ್ತು. ಮನುಷ್ಯನ ಬದುಕಿಗೆ ಸಮೀಪವೇ ಆಗಿದ್ದ ರಾಜಮನೆತನಗಳ ಒಳ ಹೊರಗುಗಳ ಕಥಾನಕ ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವಂಥವೇ ಆಗಿದ್ದವು. ಈ ಎರಡೂ ಕೃತಿಗಳು ಅವನ ಕಾಲದ ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮವೂ, ದಟ್ಟವೂ ಆದ ಮಾನವಿಕ ಕಂಪನಗಳನ್ನು, ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಕೃತಿಗಳು. ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ದೇಸಿಗಳ ಸಂಘರ್ಷದ ಸ್ವರೂಪ ಪಂಪನ ಕಾವ್ಯದ ವಿಭಿನ್ನ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತವೆಂಬುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಈ ಸಂಘರ್ಷ ಹತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳಲು, ಜಾಗೃತಗೊಳ್ಳಲು ಹವಣಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಹೊಸ ಮಾನವತಾವಾದದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪ್ರತೀತಗೊಳಿಸುವ ನೆಲೆಯನ್ನೂ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತವೆ 'ಮಾನವಜಾತಿ ತಾನೊಂದೆ ವಲಂ' ಎಂಬ ಆದಿಪುರಾಣದ ಪಾತ್ರವೊಂದರ ಮಾತು ಇಂಥ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ಒಂದು ವಿವರವೇ ಆಗಿದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬದುಕಿನ ಎಲ್ಲ ನೆಲೆಗಳನ್ನೂ ವಿಶಿಷ್ಟ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸಿಕೊಂಡು (ಮಾರ್ಗ–ದೇಸಿ) ನೋಡಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಆ ಎರಡೂ ಕಾವ್ಯಗಳು ಶೋಧನಾತ್ಮಕ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವಂತಾದದ್ದು. ಮಾನವತಾವಾದಿ

ಯಾದ ಪಂಪ ಪ್ರಾಚೀನವನ್ನು ಮತ್ತು ಪ್ರಸ್ತುತವನ್ನು ಶೋಧಿಸಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಆ ಕೃತಿಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಏರ್ಪಟ್ಟಿವೆ.

ಪಂಪ ಮತ್ತು ವಚನಕಾರರು-ತಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲಮಾನವನ್ನು ಶೋಧಿಸುತ್ತಲೇ-ಆವರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ತನ್ನ ಕಾಲದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಬಯಲುಗೊಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇವರು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗೆ ತಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲವನ್ನು ಭಿತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ, ಸಾಕ್ಷಿತ್ವವನ್ನಾಗಿ ಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಅವರಿಗೆ ವರ್ತಮಾನವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನೋಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಮುಂದಿನ ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಚರಿತ್ರೆಯ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಇಂಥ ರಚನೆಗಳ ಅಭ್ಯಾಸದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ಆ ಕವಿಗಳ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಸಹಾನುಭೂತಿಯಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಮಾತ್ರ ಆ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಿರುವ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಸಾಧ್ಯ. ಮಿತಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬೇಕೆಂದು ಆತುರಪಡುವವರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಮಿತಿ ಮತ್ತು ಒಂದು ಕಾಲದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭದ ಮಿತಿ ಇವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟಹೊಂದುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯ. ಇಂಥ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಕಾವ್ಯದ ಹೊರಗಿನ ಮತ್ತು ಒಳಗಿನ ನೆಲೆಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಕಲಿಯಲು ಅಥವಾ ತಿಳಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಹತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕವಿಯೊಬ್ಬ-ತನ್ನ ಕಾಲದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಅದರ ಸ್ಥಿತಿ-ಗತಿಗಳನ್ನು ಬಯಲುಗೊಳಿಸಲು ಹೂಡುವ ತಂತ್ರಗಳು ಮುಂದೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ರೂಪವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಚಂಪೂ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ತನ್ನನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿಕೊಂಡ ಪಂಪನನ್ನು ಮುಂದಿನ ಕವಿಗಳು ಅನುಸರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು 19ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯವರೆವಿಗೂ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಪಂಪನ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಆದ್ಯಂತಿಕ ಮಾದರಿಯೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ ಅನೇಕ ಕವಿಗಳು ಚಂಪೂವನ್ನು ರಚಿಸಿ ವಿಫಲರಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಮಾದರಿಯ ಅನುಕರಣೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭದ ಹೊಸ ಅವಸ್ಥಾಂತರಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಸಿಧಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬುದೇ ಇದರಿಂದ ತಿಳಿದು ಬರುವ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಹರಿಹರನ ರಗಳೆಗಳು, ರಾಘವಾಂಕ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸರ ಕಾವ್ಯಗಳು ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಚಂಪುವಿನಂಥ ಆದ್ಯಂತಿಕ ಮಾದರಿ ರಚನೆಗಳ ವಿರುದ್ಧ ನಿಂತು ಅಂದಂದಿನ ಮಾನವಿಕ ವಿಕಾಸದ ಹೊಸ ನೆಲೆಗಳ ಶೋಧದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದವು. ಎಂದರೆ-ಪಂಪನ ಕಾಲದ ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಚಂಪೂಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಆದ್ಯಂತಿಕ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ಬಳಸಲು ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದು ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿಕಸನಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಪ್ರತಿಬಂಧಕವನ್ನು ತಂದಿದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಕ್ರಿಯಾಶಾಲಿಗಳಾದ

ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಶೋಧನಾತ್ಮಕ ನೆಲೆಗಳಿಂದಲೂ, ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಯಿಂದಲೂ ಇಂಥ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ಸೋಲನ್ನು ತಂದರು. ಆದ್ಯಂತಿಕ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಉಂಟಾದ ವೈಫಲ್ಯಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡ ಬದುಕಿನಲ್ಲೇ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಲಿದ್ದ ಚೈತನ್ಯ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಎಚ್ಚರವೇ ಕಾರಣ.

ಪಂಪನ ಶೈಲಿಯಾಗಲೀ, ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಕವಿಗಳ ಶೈಲಿಯಾಗಲೀ ಇವೆರಡೂ ದೇಸಿಯ ಪರಿಪುಷ್ಟತೆಯಿಂದ ತುಂಬಿರುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳು ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದ್ದು. ಇವೆರಡೂ ವಿಶ್ವವ್ಯಾಪಿ ಮಾನವಿಕ ಚಿಂತನೆಯ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಭೌಗೋಳಿಕ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಹೊಂದಿದವುಗಳಾಗಿವೆ. ವಿಶ್ವನಾಟಕದ (cosmic drama) ಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ಪಡೆದವುಗಳಾಗಿವೆ. 'ಧಾರ್ಮಿಕ' ಕಥಾನಕಗಳು–ಈ ಕವಿಗಳ ಭಿತ್ತಿಯಾಗಿದ್ದರೂ–ಶೈಲಿಯ ಸಂದರ್ಭ ವಿಭಿನ್ನ ಜಾನಪದೀಯ ಆಶಯುಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವುದಾಗಿದೆ. ಪಂಪ, ಹರಿಹರ, ರಾಘವಾಂಕ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಿಬಿಡವಾಗಿ ಸೇರಿರುವ ಜಾನಪದೀಯ ಆಶಯುಗಳನ್ನು 'ಧಾರ್ಮಿಕ' ನೆಲೆಯ ವಿವರಗಳಾಗಿ ಮಾತ್ರ ನೋಡಲು ಬರುವಂತಿಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಸೃಜನಶೀಲನನ್ನಾಗಿ, ಕ್ರಿಯಾಶೀಲನನ್ನಾಗಿಸಿ ನೋಡುವ ಕ್ರಮ, ಅಳ್ಳಕವಾದ–ಲಯಬದ್ಧವಾದ ರಚನೆ, ಬಹುಮುಖ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ಮಾನವ ಪಾತ್ರಗಳು, ಕ್ರಿಯೆಗಳು–ಭವ್ಯತೆಯೊಂದಿಗೆ (sublime) ಸಾಮಾನ್ಯ ಸ್ತರವನ್ನು ಹೊಂದಾಣಿಕೆಗೊಳಿಸುವ ರೀತಿ ಇವುಗಳು ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ, ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂದರ್ಭದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಉಪಯುಕ್ತತೆಗಳನ್ನು ಹೊಮ್ಮಿಸಲು ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಘಟನೆಯೊಂದು ಸಂಭವಿಸುವಾಗ ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ವಿಕೋಪ ಮತ್ತು ಸಾಮರಸ್ಯದ ನೆಲೆಗಳು ಅದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಘರ್ಷಣ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದಿನಾಥನ ಹುಟ್ಟು ಮತ್ತು ಆದಿನಾಥನ ಪರಿನಿಷ್ಕ್ರಮಣದ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ವಿಭಿನ್ನ ಶೈಲಿಕ ನೆಲೆಗಳ ಮೂಲಕವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಚಲನಶೀಲ ರೂಪಕ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಮೂಲಕ ಪಂಪ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜನ್ಮಾಭಿಷೇಕ ಕಲ್ಯಾಣದ ಸಂದರ್ಭದ ಎತ್ತರಿಸಿದ ನೆಲೆ, ನೀಲಾಂಜನೆ ಗತಿಸಿದ ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಆದಿನಾಥನ ಮನೋನೆಲೆಗಳ ವಿವರಗಳು ಅವನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸ್ವಗತಕ್ಕಷ್ಟೇ ಸೀಮಿತಗೊಂಡಿಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ವಿಧಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯಂತೂ ಒಂದು ಮಟ್ಟದ ಸರಳ ವಿವರಣೆ. ಇಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನಾಟಕೀಕರಣಕ್ಕೆ ಗುರಿಪಡಿಸುವ ಪಂಪನ ದೃಷ್ಟಿ ತುಂಬಾ ಮಹತ್ವದ್ದು.

ವಿದಿತಂ ಮೂರ್ಧಾಭಿಷಿಕ್ತರ್ ಪಲಬರರಸುಗಳ್ ಪ್ರಾಜ್ಯಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಲಕ್ಷ್ಮೀ
ಪದಮಂ ಕೈಕೊಂಡು, ತಮ್ಮಂ ಮರೆದು ವಿಷಯಭೋಗಾಸವಾತ್ಯಂತಸೇವಾ
ಮದದಿಂದಂ ಧರ್ಮಪೋತಚ್ಯುತರ್ ಅನವಧಿ ಸಂಸಾರವಾರಾಶಿಮಧ್ಯಾ
ಸ್ಪದ ಸರ್ಪಗ್ರಾಸಿ ಭೀಮಾಂತಕ ವದನಮಹಾಗರ್ತಮೊಳ್ ಮಗ್ನರಾದರ್

(ಆದಿಪುರಾಣ–9–58)

ಆದಿನಾಥ ತನ್ನ ವೈಭವದ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಹೀಗೆ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ :

ಕೆಲವು ರಾಜರು ಪ್ರಜಾಸಂಬಂಧವಾದ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿದರು. ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವೇ ಮರೆತರು. ವಿಷಯ ಭೋಗ, ಅಪರಿಮಿತ ಮಧ್ಯಪಾನದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿ ಮದಿಸಿದರು. ಈ ಉನ್ಮತ್ತರು ಧರ್ಮದ ಹಡಗನ್ನು ಚ್ಯುತಿಗೊಳಿಸಿದರು. ಇವರು ಅಪರಿಮಿತವಾದ ಸಂಸಾರ ಸಾಗರದ ಮಧ್ಯೆ ಭಯಂಕರವಾದ ಸಾವಿನ ಸುಳಿಯಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿಹೋದರು. ಈ ನೆಲೆ ಶೋಧಿತವಾಗುತ್ತಿರುವುದು ಚಕ್ರವರ್ತಿಯ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನೆಲೆ ಆಗಿರುವಂತೆಯೇ ರಾಜತ್ವದ ನೆಲೆಯನ್ನೇ ಕುರಿತ ಶೋಧವೂ ಆಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ. ಪಂಪನ ಶೋಧನೆಯ ನೆಲೆಗಳು ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭದ ಜಾಗೃತ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಅನುಲಕ್ಷಿಸಿದ್ದಾಗಿದೆ. ಧರ್ಮದ ಮತ್ತು ರಾಜಪ್ರಭುತ್ವದ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ಮುಖಾಮುಖಿಗೊಳಿಸುವ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಆದಿಪುರಾಣದ ಮತ್ತು ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಭರತ–ಬಾಹುಬಲಿಗಳಿಬ್ಬರಿಗೂ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಹಂಚಿಕೊಟ್ಟು ಶಿಬಿಕೆಯನ್ನು ಏರಿದ ಆದಿನಾಥನನ್ನು ಕುರಿತ ಈ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ.

ನೆಗಳ್ದ ತಪೋರಾಜ್ಯದೆ ಬಗೆ
ಮಿಗೆ ನಿಂದಂ–ವೃಷಭನಾಥನತ್ತೊಂದೆಡೆಯೊಳ್
ಜಗತೀರಾಜ್ಯದೆ ಬಗೆ ಕೈ
ಮಿಗೆ ನಿಂದಂ–ಭರತರಾಜನಿತ್ತೊಂದೆಡೆಯೊಳ್
ಸುರಶಿಲ್ಪಿಗಳಿಂ ಶಿಬಿಕಾ
ವಿರಚನೆ ದೆಸೆಗೆಸೆವುತಿರ್ದುದತ್ತೊಂದೆಡೆಯೊಳ್
ನರಶಿಲ್ಪಿಗಳಿಂ ಮಂಟಪ
ವಿರಚನೆ ದೆಸೆಗೆಸೆವುತಿರ್ದುದಿತ್ತೊಂದೆಡೆಯೊಳ್

(ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ನಡೆಯುವ ದೀರ್ಘವಾದ ಅಂತರ್ ನಾಟಕವನ್ನು ನಾನು ಇಲ್ಲಿ ಉದಹರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನೋಡಿ: 'ಆದಿಪುರಾಣ' 9ನೆಯ ಆಶ್ವಾಸ. 71ನೇ ಪದ್ಯದಿಂದ 74 ಸಂ : ಡಾ. ಎಲ್. ಬಸವರಾಜು)

ಇಂಥ ವಿಭಿನ್ನ ಶೈಲಿಕ ಸ್ತರಗಳು ಹೇಗೆ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆಂಬುದನ್ನು ಪಂಪನ ಎರಡೂ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿನ ಅನೇಕ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಈ ವಿಭಿನ್ನ ಶೈಲಿಕ ಸ್ತರಗಳು–ಪಂಪನ ಮತ್ತು ಆನಂತರದ ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಡಮೂಡಿರುವುದು ಜನಪ್ರಿಯ ಪರಂಪರೆಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ. ಅಲ್ಲದೆ ಆದಿನಾಥ, ಶಿವ ಮತ್ತು ಕೃಷ್ಣ ಇವರುಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಇರುವ ವಿಶ್ವನಾಟಕ (cosmic drama)ದ ನೆಲೆ ಆ ಕಥೆಗಳು ಜನಪ್ರಿಯ ಪರಂಪರೆಯ ಮಹತ್ವದ ಭಾಗವೇ ಆಗಿದೆ. ತಮ್ಮ ದೈನಿಕ ಅನುಭವಗಳ ನೆಲೆಗೆ ಒಗ್ಗಿಬರುವಷ್ಟು ಈ ಕಥಾನಕಗಳು ಆಪ್ತವಾಗಿವೆ. ಆದಿನಾಥ, ಶಿವ ಮತ್ತು ಕೃಷ್ಣ-ಇವರುಗಳು ಜಡಗೊಂಡ

ಮೇಲುರಚನೆಗಳನ್ನು ಒಡೆದು ಬಂದವರು. ಜನಪ್ರಿಯ ಪರಂಪರೆಯ ಮೂಲಕ ಕಾವ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ (ದೇಸಿಯ ಮೂಲಕ) ಸೇರಿದ ಈ ಕಥಾನಕಗಳು ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಲಿದ್ದ ನವಮಾನವತಾವಾದದ ಪ್ರತಿಸಿದ್ಧೀಕರಣವನ್ನು ಪ್ರಕಟಪಡಿಸುವಂಥದ್ದು.

ಪಂಪ ಮತ್ತು ಅನಂತರದ ದೇಸೀ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ಆಕರಗಳಿಗೆ ಮಾನವೀಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿದರು. ಮಾನವೀಯ ವಿಧಿಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರತಿಫಲನಗಳಿಗಿಂತ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮಾನವ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಮಧ್ಯಬಿಂದುವನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದೆ. ಈ ಕೇಂದ್ರದಿಂದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಐಕ್ಯತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ರೂಪಣಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ-ಸ್ವಾಯತ್ತವಾದ ಮಾನವನ ದುರಂತ ಸಜೀವ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದಂಥವುಗಳಾಗಿವೆ.

ಗತಕಾಲದ (ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಗತೇತಿಹಾಸದ) ನೆಲೆ-ಅಂಥ ನೆಲೆಯಿಂದ ಭಿನ್ನ ಸ್ಥಿತಿಯ ಅವಸ್ಥಾಂತರ, ದೈವಿಕತ್ಯಾಗ, ಕೊನೆಯ ಹಂತದ ಉಪದೇಶ-ಇವುಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಮಾನವ ನಾಟಕವು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕ್ರಮವನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿನ ಹೆಣಿಗೆ, ಸಂಕೀರ್ಣತೆ, ಉತ್ಕರ್ಷ ಮತ್ತು ದುರಂತ ನಿರ್ಣಯದ ನೆಲೆಗಳು, ಕ್ರಿಯೆಯ ವಿಭಿನ್ನ ವಿಭಾಗಗಳು ಒಂದೇ ಕೇಂದ್ರದಿಂದ ಸ್ಫೋಟಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇವರಿಂದಾಗಿ ದುರಂತದ ಬಗೆಗೆ ಜಿನಸೇನರೇ ಮೊದಲಾದ ಆಕರಗಳಲ್ಲಿ ಖಚಿತತೆ ಕಂಡುಬಂದರೆ ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ನೆಲೆ, ಮಾನವ-ಗತಿಯ ಸಾಮಾನ್ಯೀಕರಣ ಏರ್ಪಟ್ಟಿರುವುದು ತನ್ನಕಾಲದ ಮಿತಿಯನ್ನು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಮೀರಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಲಯದಲ್ಲಿ ತುಂಬಿದ ಎಲ್ಲ ಅಸಾಂಗತ್ಯ, ಮತ್ತು ಮರೀಯ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಟ್ಟ ತೀವ್ರ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟು-ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು-ವೈಯಕ್ತಿಕ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು (ವಚನ ಚಳುವಳಿ) ಬದುಕಿನ ಗೂಢ ಶೋಧಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಡಲು ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಆದಕಾರಣವೇ ಮಾನವಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ತನ್ನೆಲ್ಲ ಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳೊಂದಿಗೆ(ಮಾಂತ್ರಿಕತೆ, ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಮೂಲ-ಭೂತ ವಸ್ತುವಿವರಗಳು) ಸೂಕ್ಷ್ಮವೂ-ಗಾಢವೂ ಆದ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಜಾಗೃತವಾಗಿ ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಮಾರ್ಗ-ದೇಸಿಗಳ ಘರ್ಷಣೆಯ ನೆಲೆಗಳು ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉತ್ಪಾದ್ಯವಾಗುವ ಸತ್ವ-ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಗತ ಮತ್ತು ವರ್ತಮಾನಗಳ ವಿವಕ್ಷೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಸ್ವರೂಪ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಹಾಗೆ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಬರಹ ಒಂದು ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾತ್ರ.

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

1. 'ಪಂಪನಲ್ಲಿ ದೇಸಿ' ('ಪಂಪ : ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ' ಬೆಂ.ವಿ.ವಿ. 1974 ಸಂ: ಡಾ.ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ)
2. ಅಲ್ಲಮನ ವಚನಗಳು (ಸಂ : ಡಾ. ಎಲ್. ಬಸವರಾಜು)

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

ಒಡೇರಮ್ಮ–ಭಾರತೀಯ ಸ್ತ್ರೀ ಸಮಾಜದ ಒಂದು ಅಪೂರ್ವ ಅಪವಾದ

ಡಾ|| ಎಂ. ಚಿದಾನಂದ ಮೂರ್ತಿ

ಈಗಾಗಲೇ "ಐನೋರು–ಕಾಲಿಲ್ಲದ ಐನೋರು" ಎಂಬ ಸಂಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ (Research Paper) 'ಒಡೇರಮ್ಮ'ನನ್ನು ಕನ್ನಡ ವಾಚಕ ವೃಂದಕ್ಕೆ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದೇನೆ. ಭಾರತದ ಸಾಮಾಜಿಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಪವಾದದಂತೆ, ಅದೂ ಒಂದು ಅದ್ಭುತ ಅಪವಾದದಂತೆ ಕಾಣಿಸುವ ಒಡೇರಮ್ಮನನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಈಚಿಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವಿಲ್ಲದೆ ವರದಿ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮುಂದಿಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆ.

ಭಾರತದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಕ ಪರಿಸರದ ಹೆಣ್ಣು ಎಂದಿದ್ದರೂ ಕನಿಷ್ಠಳು. ಪುರುಷನಿಗೆ ಸಮಾನವಾದ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿ ಅವಳಿಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಈ ಇತಿಹಾಸ ಎಲ್ಲರೂ ತಿಳಿದಿರುವುದೇ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿಲಂಬಿಸಲು ಬಯಸುವುದಿಲ್ಲ. ಪೌರೋಹಿತ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸ್ತ್ರೀಗೆ ಪುರುಷನ ಸ್ಥಾನ ದೊರಕಿರುವುದು ಭಾರತದಲ್ಲಾಗಲಿ ಇತರ ದೇಶಗಳಲ್ಲಾಗಲಿ ತೀರ ವಿರಳ ಅಥವಾ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಬಹುದು. ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಪುರೋಹಿತನನ್ನು ಕರೆದು ಪೌರೋಹಿತ್ಯ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮಾಡಿಸುವಂತೆ ಆತನ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಕರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಆಕೆ ಎಷ್ಟೇ ಆದರೂ ಹೆಣ್ಣು, ಮುಟ್ಟು ಇತ್ಯಾದಿ ದೋಷಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗುವವಳು ಮತ್ತು ಇನ್ನಾವುದೇ ಕಾರಣಕ್ಕಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಅವಳು ಹೆಣ್ಣಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವಳು ಪುರುಷನಿಗಿಂತ ಕೀಳು ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಗಳನ್ನು ನಡೆಸಲು ಅನರ್ಹಳು. ಲಿಂಗಾಯತರಲ್ಲಿ ಜಂಗಮ ಅಥವಾ ಅಯ್ನೋರು ಪೌರೋಹಿತ್ಯ ನಡೆಸುವವರು, ಜನ ಅವರಿಗೆ ನಮಸ್ಕಾರ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ, ಕಾಣಿಕೆ ದಕ್ಷಿಣೆ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೂ ಜಂಗಮನ ಹೆಂಡತಿಗೆ ಇತರ ಸ್ತ್ರೀಯರಿಗೆ ಇಲ್ಲದ ಯಾವುದೇ ವಿಶೇಷ ಸ್ಥಾನವೂ ಇಲ್ಲ, ಪೌರೋಹಿತ್ಯದ ಹಕ್ಕೂ ಇಲ್ಲ. ಅವಳು ಇತರ ಜಾತಿಯ ಹೆಂಗಸರಂತೆ, ಮುತ್ತೈದೆಯಾಗಿದ್ದಾಗ ಶುಭಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಾಳೆ; ವಿಧವೆಯಾದಾಗ ಅವಳು ಅಂತಹ ಕಾರ್ಯಗಳಿಂದ ದೂರವಿರುತ್ತಾಳೆ, ಸೌಭಾಗ್ಯ ಸೂಚಕ ಚಿಹ್ನೆಗಳನ್ನು ತ್ಯಜಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಲ್ಲಿ ಹುಡುಗರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಉಪನಯನ ಸಂಸ್ಕಾರ ಉಂಟು ; ಜಂಗಮರಲ್ಲಿಯೂ ಹುಡುಗರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ದೀಕ್ಷೆ ಉಂಟು. ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಲ್ಲಿ ಹುಡುಗಿ ಜನಿವಾರವನ್ನು ಧರಿಸುವಂತಿಲ್ಲ; ಜಂಗಮರಲ್ಲಿ ಹುಡುಗಿ ಮೈಮೇಲೆ ಲಿಂಗವನ್ನು ಧರಿಸಬಹುದು–

ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವೇನೂ ಇಲ್ಲ, ಏಕೆಂದರೆ ಎಲ್ಲ ಲಿಂಗಾಯತ ಹೆಂಗಸರೂ ಲಿಂಗ ಧರಿಸಬಹುದು. ಎಂದರೆ ಜಂಗಮರ ಹುಡುಗಿಯು ಮೈಮೇಲಿನ ಲಿಂಗವು ದೀಕ್ಷೆಯಿಂದ ಬಂದುದಲ್ಲ. ನಾನು ಇಲ್ಲಿ ಜಂಗಮರ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಮಾಡಲು ವಿಶೇಷ ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಸ್ತ್ರೀಯರಿಗೆ ಎಲ್ಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತೀಯ ಸವಲತ್ತುಗಳು ದೊರಕಬೇಕೆಂದು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ ಮತವೊಂದರಲ್ಲೇ ಮುಂದೆ ಹೇಗೆ ಜಡತ್ವ ಮೂಡಿತು ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದು ಒಂದು ಕಾರಣ; ಎರಡು ನಾನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಿರುವ ಒಡೆಯರು ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವು ಜಂಗಮರೆಂದು ಕರೆದುಕೊಳ್ಳುವುದಲ್ಲದೆ, ಜಂಗಮರಂತೆ ಅವರೂ ಮೈಮೇಲೆ ಲಿಂಗವನ್ನು ಧರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಜಂಗಮ ವರ್ಗದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಡೇರಮ್ಮನನ್ನು ಇಟ್ಟು ನೋಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಮುಂದುವರಿದ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪರಂಪರೆಯ (ಜಂಗಮ) ಜೊತೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಮುಂದುವರಿಯದ ಅಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು (ಒಡೆಯರು) ಹೋಲಿಸಿ ಅವೆರಡಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಾದೃಶ್ಯ ವೈದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಮುಂದುವರಿದ ಪರಂಪರೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಪ್ರಗತಿಶೀಲವೇ ಆಗಿರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನೂ ತೋರಿಸಬಹುದು. (ವಿವರಗಳಿಗೆ ಮುಂದೆ ನೋಡಿ)

ಒಡೆಯರು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಕುರುಬರೇ ಆದರೂ ಅವರು ಲಿಂಗಧಾರಿಗಳು, ಸಸ್ಯಾಹಾರಿಗಳು, ಕುರುಬರಿಗೆ ಪುರೋಹಿತರು. ಆದರೂ ಅವರು ಮಾಂಸಾಹಾರಿಗಳಾದ ಲಿಂಗಧಾರಿಗಳಲ್ಲದ ಕುರುಬರ ಜೊತೆಗೇ ರಕ್ತ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಮಾಡಬೇಕು. ಪುರೋಹಿತವರ್ಗದ ಒಡೆಯರು ಬೇರೆ ಒಡೆಯರ ಜೊತೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಬೆಳೆಸುವಂತಿಲ್ಲ, ಏಕೆಂದರೆ 'ಎಲ್ಲ ಒಡೆಯರೂ ಅಣ್ಣ ತಮ್ಮಂದಿರು'. ಎಂದರೆ, ಒಡೆಯರು ಭಿನ್ನಗೋತ್ರ ವಿವಾಹ (exogomous) ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿದವರು. ಲಿಂಗಧಾರಣೆ ಮತ್ತು ಆಹಾರ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ತಮ್ಮದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪರಿಹರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಒಡೆಯರು ಮಾಂಸಾಹಾರಿಗಳಾದ ಕುರುಬರ ಮಧ್ಯೆ ವಾಸಿಸುವುದರಿಂದ, ಅವರು ತಮ್ಮ ಗಂಡು ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ, ಸುಮಾರು ಹದಿನೆಂಟನೇ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಲಿಂಗಧಾರಣೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. (ಗಂಡು ಮಗು ಹುಟ್ಟಿದಾಗ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಲಿಂಗವನ್ನು ಅದನ್ನು 'ಹುಟ್ಟು ಲಿಂಗ'ವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ–ಕಟ್ಟುತ್ತಾರೆ: ಮುಂದೆ ಅದನ್ನು ತೆಗೆಯುತ್ತಾರೆ). ಲಿಂಗಧಾರಣೆಯ ದೀಕ್ಷೆ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಗಂಡು ಹುಡುಗನ ಮದುವೆಗೆ ಮುನ್ನ ನಡೆಯಬಹುದು. ಒಡೆಯರು ತಮ್ಮ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಲಿಂಗಧಾರಣೆ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ; ಏಕೆಂದರೆ ಅವಳು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ದಿನ ಕುರುಬರ ಮನೆಗೇ ಸೇರತಕ್ಕವಳು. ಆದರೆ ಮನೆಗೆ ಸೊಸೆಯಾಗಿ ಬರುವ ಕುರುಬರ ಹುಡುಗಿಗೆ ನಾಲಗೆಗೆ ಬೇವಿನ ಕಡ್ಡಿ ಕೆಂಡವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿಸಿ ಶುದ್ಧಿ ಮಾಡಿ, ಲಿಂಗದೀಕ್ಷೆ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಗಂಡುಮಗನಂತೆಯೇ ಅವಳೂ ಲಿಂಗಧಾರಿಯಾಗುತ್ತಾಳೆ; 'ಒಡೇರಮ್ಮ' ಎನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳು ಲಿಂಗಧಾರಣೆಯಾದ ಬಳಿಕ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಜೆತ್ತ ಹಿಡಿದು ಕುರುಬ ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ 'ಕೋರಾಣ್ಯ' ಭಿಕ್ಷೆ ಮಾಡಬೇಕು (ಇವೆಲ್ಲವೂ ವೀರಶೈವ ಜಂಗಮರ ಪದ್ಧತಿಯಂತೆಯೇ ನಡೆಯುತ್ತವೆ; ಜಂಗಮರಲ್ಲಿ

ಹುಡುಗನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ದೀಕ್ಷೆ, ಹುಡುಗಿಗೆ ಇಲ್ಲ. ಮಾಂಸಾಹಾರಿಯಾಗಿದ್ದ ಹುಡುಗಿ ಮದುವೆ ಬಳಿಕ ಆಜೀವ ಪರ್ಯಂತ ಸಸ್ಯಾಹಾರಿಯಾಗುತ್ತಾಳೆ.

'ಒಡೇರಮ್ಮ' ಎಂಬ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಹೆಸರಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಪುರೋಹಿತನ ಹೆಂಡತಿಗಾಗಲಿ, ವೀರಶೈವ ಜಂಗಮನ ಹೆಂಡತಿಗಾಗಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಹೆಸರಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಒಡೆಯರ ಹೆಂಡತಿಗೆ 'ಒಡೇರಮ್ಮ' ಎಂಬ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಹೆಸರಿರುವುದು ಆಕೆಗೆ ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಿದೆಯೆನ್ನುವುದರ ಸಂಕೇತ. ಒಡೆಯರಿಗೆ ಇರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತೀಯ ಸ್ಥಾನಮಾನ ಹಕ್ಕು ಬಾಧ್ಯತೆಗಳೆಲ್ಲ ಆಕೆಗೂ ಉಂಟು. ಕುರುಬರು ಆಕೆಗೆ ಒಡೆಯರಿಗೆ ಮಾಡುವಂತೆಯೇ ನಮಸ್ಕಾರಮಾಡಿ ಆಶೀರ್ವಾದವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ. ಮದುವೆ ಮಾಡಿಸಲು ಅಥವಾ ಶಿವಸಂಸ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹೋಗುವವರು ಒಡೆಯರೇ ಆದರೂ, ಒಡೆಯಳು ಲಭ್ಯವಿರದಿದ್ದ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಒಡೇರಮ್ಮನೇ ಪುರೋಹಿತಳಾಗಿ ಮದುವೆ ನಡೆಸಿಕೊಡಬಹುದು; ಶವಕ್ಕೆ 'ನಸಲಿಟ್ಟು' (ನೊಸಲು ಅಥವಾ ಹಣೆಗೆ ವಿಭೂತಿಯಿಟ್ಟು) ಶುದ್ಧ ಗತಿಯನ್ನು ದಯಪಾಲಿಸಬಹುದು. ಆಕೆಯ ಗಂಡ ತೀರಿ ಹೋಗಿದ್ದರೆ, ಆಕೆಯ ಗಂಡನಾಗಿದ್ದ ಒಡೆಯರಿಗೆ ಜನ 'ಆಯ' ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದಂತೆಯೇ ಅವನ ವಿಧವೆ ಒಡೇರಮ್ಮನಿಗೂ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಒಡೇರಮ್ಮ ಒಡೆಯರಿಗೆ ಎಲ್ಲ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಸಮಾನಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಭಾರತದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಪ್ರಚಲಿತ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಾಗಲಿ ಇದನ್ನು ಹೋಲುವಂತಹ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಗತಿ ಇದೆಯೆಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ನನಗೆ ಸಂದೇಹವಿದೆ.

ಒಡೆಯರು ಜಾತಿಯ ಜನರೇ ಹೇಳುವಂತೆ, ಒಡೇರಮ್ಮನಿಗೆ 'ವೈಧವ್ಯವಿಲ್ಲ' ಗಂಡ ಸತ್ತಮೇಲೆ ಅವಳು ಪುನರ್ವಿವಾಹ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲವಾದರೂ, ಅವಳ ದೇಹದ ಮೇಲೆ ಲಿಂಗವಿರುವುದರಿಂದ ಅವಳು ತನ್ನ ಮುತ್ತೈದೆತನವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ತಾಳಿ, ಕುಂಕುಮ, ಬಳೆಗಳನ್ನು ಕೊನೆಯುವರೆಗೂ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಸೌಭಾಗ್ಯದ ಸಂಕೇತ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡ ವಿಧವೆ ಒಡೇರಮ್ಮ ಮಂಗಳಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವುದಿರಲಿ, ಅವಳೇ ನಿಂತು ಪೌರೋಹಿತ್ಯವನ್ನೂ ನಡೆಸಬಹುದು. ಒಡೆಯರು ಸತ್ತರೆ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಸಂಸ್ಕಾರವೋ ಅದೇ ಬಗೆಯ ಸಂಸ್ಕಾರ ಒಡೇರಮ್ಮ ಸತ್ತಾಗಲೂ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಒಡೇರಮ್ಮನಿಗೆ ದೊರಕಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ–ಮತೀಯ ಸಮಾನತೆ ಅನಿರ್ಬಂಧಿತವಾದುದು. ಮತ್ತು, ಕುರುಬ ಜನಾಂಗ ಹೆಮ್ಮೆಯಿಂದ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದ, ಭಾರತದ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಒಂದು ಅಪೂರ್ವ ಅಪವಾದವೆಂದು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದಾದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಇದು ಎಂಬಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಸಂದೇಹ ವಿಲ್ಲ.

ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಅಥವಾ ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಮುಂದುವರಿದ ಗುಂಪಿನವರೆಂದು ಹೇಳಬಹುದಾದ ಒಡೆಯರಿಗೆ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಮಾದರಿಯಾಗಬಹುದಾದ (model) ಜಂಗಮ ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರದ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಅಥವಾ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಅಂಶಗಳು

ಹುಡುಕುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದರಿಂದ ಮಾತ್ರ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬರುವಂತಹವೇ ಹೊರತು ತಾರ್ಕಿಕ ವಾಗಿ ಕುಳಿತಲ್ಲಿ ಹೊಳೆಯಲಾರದು.

ತಾಯಿ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಅಷ್ಟೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾನ್ಯ ವಾಗಿ ಸೋದರಮಾವನಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನತೆ. ಒಂದು ಮನೆಯ ಮಗಳನ್ನು ಬೇರೊಂದು ಮನೆಯ ಮಗನಿಗೆ ಮದುವೆ ಮಾಡಿಕೊಡಬೇಕಾದಲ್ಲಿ ಆ ಸೋದರಮಾವ ಆ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ತಂದು ಹಸೆಯ ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲಿಸಬೇಕು. ಇದರ ಅರ್ಥ ಏನಿರಬಹುದು? ಈ ಸಮಾಜವು ತನ್ನ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಈ ಸೋದರ ಮಾವನೇ ಮದುವೆಯಾಗುವ ಪದ್ಧತಿ ಇದ್ದಿರಬೇಕು. ಇದರ homocultural pattern ಆಶ್ಚರ್ಯವನ್ನುಂಟು ಮಾಡಬಲ್ಲುದು. ಇಲ್ಲಿಯ 'ಸೋದರ ಅಧಿಕಾರ' ಹಲವಾರು ಬಗೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮಾರ್ಗ ರೆಟ್ ಮೀಡ್ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

ಇಲ್ಲಿ ನಾನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದಿರುವುದು ಇಷ್ಟು : ಜಾನಪದವು ಸರಳವಾದು ದಲ್ಲ, ಸಂಕೀರ್ಣವಾದುದು ಮತ್ತು ಸಹಜವಾದುದು. ಜಾನಪದದ ಅಂಶಗಳು ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಸಿಕ್ಕುತ್ತವೆ. ಕುರುಡರಿಗೆ ಕೂಡಾ ಇದರ ಅರಿವಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಇಂದ್ರಿ ಯಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೆಲ್ಲವೂ ಇದರಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಎಲ್ಲ ಭಾವನೆಗಳೂ ಇದರಲ್ಲಿ ಜಾಗ್ರತವಾಗಿರಬಲ್ಲವು. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಕಲಿತ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೂ ಜಾನಪದ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೂ ಸಹಜವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ. ಕಲಿತದ್ದು ಸಾಮಾನ್ಯ ವಾಗಿ ಪರಕೀಯವಾದದು. ಅದನ್ನು ಪ್ರತಿ ತಲೆಮಾರು ಕಲಿಯುತ್ತಲೇ ಹೋಗ ಬೇಕು. ಆದರೆ ಜಾನಪದ ರೀತಿನೀತಿಯು ಸಾಮೂಹಿಕ ಜೀವನದಿಂದ ಸಹಜವಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಗರಡಿ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಕಸರತ್ತು ಮಾಡಿದ ಮೇಲೆ ಪೈಲ್ವಾ ನರು 'ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇಳಿ'ಯುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಎದ್ದ ಮೇಲೆ ದಂಡೆಗೆ ಕುಳಿತು ಮೈಗಂಟಿದ್ದ ಮಟ್ಟಿಯನ್ನು ಮತ್ತೊಬ್ಬರಿಂದ ತೊಡೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆಗ ತೊಡೆಯು ವಾತ ಬೆನ್ನಿನ ಮಟ್ಟಿಯನ್ನು ಕೆಳಗಡೆಯಿಂದ ಮೇಲುಗಡೆಗೆ ಸವರಿದಂತೆ ಒರೆಸಬೇಕು. ಇದನ್ನು ಮೇಲು ಕೆಳಗು ಮಾಡಿದರೆ ಆ ಪೈಲ್ವಾನನಿಗೆ ಅಪಶಕುನ ಮತ್ತು ಆತನಿಗೆ ಕುಸ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸೋಲಾಗಬಹುದೆಂಬ ಭಯ. ಇಂತಹ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಗುರುತು ಮಾಡಿ ದಾಗ ಮಟ್ಟಿಗೂ ಪೈಲ್ವಾನನಿಗೂ ಇರುವ ಪೂಜ್ಯ ಸಂಬಂಧ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತವೆ. ಇದು ಪರಂಪರಾಗತವಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಬಂದುದೇ ಹೊರತು ಕಲಿತುದಲ್ಲ. ಪರಕೀಯವೂ ಅಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಅದರ ಸೂತ್ರಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಬೆಳಕಿಗೆ ಒಡ್ಡುವುದೇ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ರೀತಿ. ಆ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಕೇವಲ ಕುರುಡಾಗಿ ಹೇಳಿದರೆ ಅದು ಬರಿಯ ಸಂಗ್ರಹ ಮತ್ತು ಜಾನಪದ ವಿಜ್ಞಾನಿಗೆ ಕೈಗೆಟುಕುವ raw material ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯೂ ಜಾನಪದ ಧ್ವನಿಯಿರುವುದರಿಂದ, ಅದರ ನೆಲೆಗಳಿರುವುದರಿಂದ ಯಾರು ಬೇಕಾದರೂ ಅದರ ವಿಚಾರ ಮಾಡಬಹುದು. ವಿಷಯ ಸಂಗ್ರಹ ಮಾಡ

ಬಹುದು. ಆದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನೂ ಇಷ್ಟು ಸುಲಭವಾಗಿ ದೊರಕುವುದನ್ನು ತೋರಿಸಿ ಹೆಮ್ಮೆ ಪಡಬಹುದು. ಆದರೆ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ನಿಲುವಿಗೆ objectivity ಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೇ ಕಲಿತರೂ ಸಿಗರೇಟು ಸೇದಬೇಕಾದರೆ ತಂದೆ ತಾಯಿಯರ ಎದುರು ಹಿಂಜರಿಯುವುದೇಕೆ ? ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಕಷ್ಟವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಲಿತ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಪರಕೀಯವೆಂದೇ ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ನಮ್ಮ ಹಳ್ಳಿಯ ರೈತರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗಾದೆಯಂತಿರುವ ಮಾತಿದೆ–'ನಿನ್ನ ತಲೆ ಒಯ್ದು ತೆಂಕಣಾಗ ತುರುಕ'–ಇದು ಒಂದು ಕೆಟ್ಟ ಬಯ್ಗಳ. 'ನೀನು ಸಾಯಿ' ಎಂಬುದು ಇದರ ಅರ್ಥ. ಆದರೆ ಈ ರೈತರ 'ಸಂಸ್ಕಾರ ಪದ್ಧತಿ'ಗೆ ಈ ಮಾತು ಸೇರುತ್ತದೆ. ಈ ರೈತರು ಗಂಗಡಿಕಾರ ಒಕ್ಕಲಿಗರು. ಶವವನ್ನು ಸಂಸ್ಕಾರ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣೋತ್ತರವಾಗಿ ಗುದ್ದು ತೋಡಿ ಅದರಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣಕ್ಕೆ ಒಂದು ಗೂಡುಮಾಡಿ ಶವದ ತಲೆಯನ್ನು ಅದರಲ್ಲಿ ತುರುಕಿ ಮಲಗಿಸಿ ಮಣ್ಣೆಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹ ಪದ್ಧತಿಯಿಂದ, ಅದರಲ್ಲೂ ritual ನ ಆಧಾರದಿಂದಲೇ ಒಂದು ಬೈಗುಳ ಬಂದಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಆದುದರಿಂದ ಇಂತಹ ಕಡೆಯಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ನಾವು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ಇರಬೇಕೆಂದರೆ ಸಹಜವಾದ ರೀತಿನೀತಿಯ ಎಳೆಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುವ ಜಾಣ್ಮೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಕಡೆ ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾದ ಎಚ್ಚರವಿರಬೇಕು. ಈ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಜಾಗೃತವಾಗಿರಲು ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಎಲ್ಲ ವಿಭಾಗಗಳ ಪರಿಚಯವೂ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. Archeology, Anthropology linguistics, cultural history ಇತ್ಯಾದಿ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಅಭ್ಯಾಸವಿರಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಕೇವಲ ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಆ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಬದಲಿಸಿದರೆ ಬಣ್ಣಗೆಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ಪರಿಸರವನ್ನು ಮರೆಯದೆ ಗುರುತಿಸಬೇಕು. 'ಸಸಿಯನ್ನು ನಟ್ಟಿ' ಮಾಡುವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೊಲಗದ್ದೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ಅದು ಕಂಠಪಾಠವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ನಟ್ಟಿ ಮಾಡುತ್ತಾ ತೂಗುವ ದೇಹ ಮತ್ತು ಕೈಚಳಕದೊಡನೆ ಆ ಪದದ rhythm ಸೊಗಸಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದರೆ ಹಾಡಿನ ಸೊಗಸೇ ಕುಂದ ಬಹುದು.

ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆಯ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಯಾರಾದರೂ ಪ್ರಶ್ನಿಸುವುದಾದರೆ ಅದು ಅವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿರಬೇಕಷ್ಟೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಗ್ರೀಸ್‌ನಲ್ಲಿ 'ಚಕ್ಕಳ ಗೊಂಬೆ' ಆಟವಿದೆ. ಇದು ಎಷ್ಟು ಹಳೆಯದು ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದರೆ ಅವರು ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ. ಶ. 830ರಷ್ಟು ಹಳೆಯದು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಆ ಗೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಯಾವುದೇ Ritual ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ, ಅವರು ಈ ಗೊಂಬೆಯಾಟಕ್ಕೆ ಬಳಸುವ Curtain ಅನ್ನು 'ಪರದೆ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ಪದ ಈಗಲೂ ನಮ್ಮ ದೇಶದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸೇರಿದೆಯಷ್ಟೆ. ತುರ್ಕಿ ಜನಗಳಿಂದ ಗ್ರೀಕರು ಈ ಕಲೆಯನ್ನು 19ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಗೆ ತಂದುಕೊಂಡರೂ ಈ ಕಲೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ

ತುಂಬಾ ಜಾಣರಿದ್ದಾರೆ. ಈ Consumate Skill ಅಪರೂಪವಾದುದು. ಇಷ್ಟು Skill ಹೀಗಿರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೇನು ? ಈ ಕಲೆ ಅವರಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಜಾಣ್ಮೆ ಅವರ ಹುಟ್ಟುಗುಣ. Alexandar and the dragan ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಡ್ರೇಗನ್ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಕಾರಗೋಸಿನ್ ಎಂಬ ಪಾತ್ರ ನಮ್ಮ ಕಿಳ್ಳೇಕ್ಯಾತನಂತೆ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳಲ್ಲೂ ಸಾಮಾನ್ಯ. ಈತ ಒಂದು ಜೋಡು ಪಾತ್ರದ ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಹೊಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಆ ಪಾತ್ರದ ಒಂದು ಕೈ ಇದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಎಂಥಾ ಪಾತ್ರವನ್ನೂ ಇದು ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಪಟ್ಟು ಕೆಡಹುವುದು ರೂಢಿ. ಆದರೆ, ಒಂದು ಪಾತ್ರ, ಕೊಲಿಯುವನು ಎನ್ನೋಣ. ಇವರ ತಲೆ ಮೇಲೆ ಹತ್ತು ಜಾರಿ ಹೊಡೆದರೂ ಅದು ಜಗ್ಗುವುದಿಲ್ಲ, ಬೀಳುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ K ಒಂದೇ ಸಮನೆ ಆ ಪಾತ್ರದ ತಲೆಯನ್ನು ಪುಟ್ಟಿ ಕಡೆಗೆ ತಾನೇ ಸುಸ್ತಾಗಿ ಉರುಳುವ ಚಿತ್ರ ಮೂಡಿಸುವ ಹಾಸ್ಯ ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾದುದು. ಈ ಹಾಸ್ಯದ ಗುಣವನ್ನು ನಾವು ಬೇರೆ ಯಾವುದೇ ದೇಶದ ಗೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲೂ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ, ಇದು ಗ್ರೀಕರ ಜನಜೀವನಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಸಹಜ ಅನುಭವ. ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಜಾನಪದ ವಿಜ್ಞಾನಿ, ಮಾನವ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನಂತೆ ವಿವೇಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಜಾನಪದ ಸಂಶೋಧನೆಗೆ ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆಯ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಅದರ ರೀತಿನೀತಿಗಳು ಇನ್ನೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದವು. ಮಾನವೀಯತೆಯ ಅರಿವಿಲ್ಲದೆ ಯಾವುದೇ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ರೀತಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಮಾನವ ಮತ್ತು ಅವನ ಪರಸರ / ಸಿ. ಜಿ. ಯೂಂಗ್

(ಸ್ವಿಟ್ಸರ್‌ಲ್ಯಾಂಡಿನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಭೂಗೋಳ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನೂ, ನಗರ ನಿಯೋಜಕನೂ ಆದ ಹ್ಯಾನ್ಸ್‌ಕ್ಯಾರಲ್ ಎನ್ನುವವನು ತನ್ನ ಯೋಜನೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಾಗೆ, ತನ್ನ ದೇಶದ ಪ್ರಮುಖ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಂದರ್ಶನಗಳ ಮೂಲಕ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದನು. ಹಾಗೆ ಸಂದರ್ಶಿತರಾದವರಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವವಿಖ್ಯಾತ ಮನೋವಿಜ್ಞಾನಿ ಸಿ. ಜಿ. ಯೂಂಗ್ ಕೂಡ ಒಬ್ಬರು. 8–2–1950 ರಂದು ನಡೆದ ಈ ಸಂದರ್ಶನದ ಲಿಖಿತ ರೂಪ 2–6–1963 ರಂದು ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ಇಲ್ಲಿ ಹ್ಯಾನ್ಸ್‌ಕ್ಯಾರಲ್‌ನ ಪೀಠಿಕೆಯನ್ನು ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಂದರ ರೂಪದಲ್ಲಿಕೊಟ್ಟು ಸಂಪೂರ್ಣ ಉತ್ತರವನ್ನು ಅನುವಾದಿಸಲಾಗಿದೆ.)

ಪ್ರಶ್ನೆ : ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಮನೋವಿಜ್ಞಾನಿಗಳಾದ ನೀವು "ಮಾನವ ಮತ್ತು ಅವನ ಪರಿಸರ" ಎಂಬ ವಿಷಯದ ಬಗ್ಗೆ ನಿಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ತಿಳಿಸಿದರೆ ನನಗೆ ತುಂಬಾ ಸಂತೋಷವಾಗುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಭೌತಿಕಪರಿಸರವನ್ನು ನಿಯೋಜಿಸುವ ನಾವು ಕೂಡ, ಅವನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ, ಕೇವಲ ತನ್ನ ಭೌತಿಕಪರಿಸರದ

ಸೃಷ್ಟಿ (Product)ಯೆಂದು ಹೇಳಲೆತ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮನುಷ್ಯನ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಅವನ ಪರಿಸರವು ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾದ ಅಂಶವೆಂದು ನಾವು ನಂಬುತ್ತೇವೆ. ಮಾನವರು ತಮಗೆ ದೊರೆಯುವ ಶಿಕ್ಷಣದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗುವಂತೆಯೇ, ತಮಗಾಗಿ ಸಮಾಜವು ನಿಯೋಜಿಸುವ ಪರಿಸರದಿಂದ ಕೂಡ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನು ಕುರಿತು ನೀವೇನು ಹೇಳುತ್ತೀರಿ ?

ಉತ್ತರ: ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಕಡೆಗೆ ನೀವು ಗಮನ ಹರಿಸುತ್ತಿರುವುದು ನನಗೆ ಬಹಳ ಹರ್ಷದಾಯಕವಾದ ಸಂಗತಿ. ಈ ತಾಂತ್ರಿಕಯುಗದಲ್ಲಿ, ತಾನು ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಕೆಲಸದ ಅಮೂರ್ತಸ್ವರೂಪವು ಕೆಲಸಗಾರನನ್ನು ಅತೃಪ್ತನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ. (ಒಂದು ಕೆಲಸವನ್ನು ಮೊದಲಿನಿಂದ ಕೊನೆಯವರೆಗೆ 'ತಾನು' ಮಾಡಿ ಮುಗಿಸಿದೆ ಎಂಬ ತೃಪ್ತಿ ಅವನಿಗೆ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ.) ಈ ಅತೃಪ್ತಿಯು ಬೇರೆಲ್ಲೋ ಸಮಾಧಾನವನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಪ್ರೇರಿಸುತ್ತದೆ. ಸಮುದಾಯವೊಂದರ ಸದಸ್ಯರ ಸಂಖ್ಯೆ ಜಾಸ್ತಿಯಾಗುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ, ಬಾಹ್ಯಸೂಚನೆಗಳಿಂದ ಅವರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ತೀವ್ರವಾಗುತ್ತದೆ. (ಪ್ರಚಾರಮಾಧ್ಯಮ ಹಾಗೂ ಶಿಕ್ಷಣಗಳೂ ಕೂಡ ಈ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಬಹುದು) ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಸಾಮೂಹಿಕ ಮಾನಸಿಕ ಅಸ್ವಸ್ಥತೆಯು ಅಂಟುರೋಗದಂತೆ ಹರಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಿಕೇಂದ್ರೀಕರಣವು ಚಿಕ್ಕ, ಚಿಕ್ಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಘಟಕಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನಿಗೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸ್ವಲ್ಪ ಭೂಮಿ ಇರಬೇಕು. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಅವನ ಸಹಜ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳು ಮತ್ತೆ ಜೀವಂತವಾಗುತ್ತವೆ. ಭೂಮಿಯ ಮಾಲಿಕನಾಗಿರುವುದು ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶ. ಈ ಕೊರತೆಯನ್ನು ಬೇರೆ ಯಾವುದರಿಂದಲೂ ತುಂಬಿಕೊಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏನೇ ಆದರೂ ನಾವೆಲ್ಲರೂ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಸಸ್ತನಿ ಪ್ರಾಣಿವರ್ಗಕ್ಕೆ (Primates) ಸೇರಿದ ಜೀವಿಗಳು ಮಾತ್ರವೆಂಬ ವಿಷಯವನ್ನು ನಾವು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಮರೆಯುತ್ತೇವೆ. ನಮ್ಮ ಜೀವತತ್ವದಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿರುವ ಈ ಆದಿಮ ಅಂಶಗಳಿಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಅವಕಾಶವನ್ನು ನಾವು ಒದಗಿಸಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬೇಸಾಯಗಾರನು ಈ ಆದಿಮ ಪದರಗಳಿಗೆ ಇನ್ನೂ ಹತ್ತಿರವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಭೂಮಿಯನ್ನು ಉಳುವಾಗ ಅವನು ತೀರ ಸೀಮಿತವಾದ ವಿಸ್ತೀರ್ಣದಲ್ಲಿ ಓಡಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ, ನಿಜ. ಆದರೆ ಅವನು 'ತನ್ನ' ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಓಡಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಕೈಗಾರಿಕೆಗಳ ಕಾರ್ಮಿಕರಾದರೋ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಿಕೊಂಡ ಪರದೇಶಿಗಳು. ಹಣದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಸಿಗುವ ಪ್ರತಿಫಲವಾದರೋ ವಸ್ತುಗಳಂತೆ ಕೈಗೆ ಸಿಗುವಂತಹುದಲ್ಲ ; ಅಮೂರ್ತಪ್ರತೀಕ ಮಾತ್ರ. ಗೃಹಕೈಗಾರಿಕೆಗಳು ಮತ್ತು ಕುಶಲಕಲೆಗಳು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಅವನಿಗೆ ತನ್ನ ದುಡಿಮೆಯ ಫಲವನ್ನು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿಯುವ, ಕಣ್ಣಿಂದ ನೋಡುವ ಅವಕಾಶ ಸಿಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇಂತಹ ಕೆಲಸದಿಂದ ಅವನಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಸ್ವಯಂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ(Self expressinon)

ಸಿಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈಗ ಈ ರೀತಿಯ ತೃಪ್ತಿಯು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ತಯಾರಾದ ಸಿದ್ಧವಸ್ತುವಿನ ಒಂದೇ ಒಂದು ಭಾಗದ ರಚನೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಅವನು ಜವಾಬ್ದಾರ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಅವನು ತಯಾರಿಸಿದ ವಸ್ತು ಮಾರಾಟವಾಗುತ್ತದೆ; ಮಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಂತರ ಅವನಿಗೂ ಅದಕ್ಕೂ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವೂ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ತನಗೆ ಸಿಗುವ ಮಾನಸಿಕತೃಪ್ತಿಯು ಅಸಮರ್ಪಕವಾದುದರಿಂದ, ಕಾರ್ಮಿಕನು ತನಗೆ ಕೆಲಸ ಕೊಟ್ಟವರ ವಿರುದ್ಧ, ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ "ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ"ಯ ವಿರುದ್ಧ ದಂಗೆಯೇಳುತ್ತಾನೆ. (ಅವನಿಗೆ ಸಿಗುವ ಆರ್ಥಿಕ ತೃಪ್ತಿಯೂ ಕಡಿಮೆಯೇ ಎಂಬ ಮಾತೂ ಅಷ್ಟೇ ನಿಜ!-ಅನುವಾದಕ) ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಜೀವತತ್ತ್ವಗಳಿಗೂ ಸೂಕ್ತ ಪರಿಪೋಷಣೆ ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ಒಂದಷ್ಟಗಲ ಹಸಿರು ನೆಲವೋ ಅಥವಾ ಒಂದು ಹೂ ತುಂಬಿದ ಮರವೋ, ನಮಗಾಗಿ, ನಮ್ಮದಾಗಿ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ, ನಗರ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಪರಿಪೋಷಣೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಪ್ರಕೃತಿಯೊಂದಿಗೆ ನೇರವಾದ ಸಂಬಂಧ ನಮಗೆ ತೀರ ಅವಶ್ಯಕ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಾನು ಕೂಡ ನಗರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಗುಲಾಮನೇ. ಆದರೆ ನನಗೆ ಬೇಕಾದ ಆಲೂಗಡ್ಡೆಗಳನ್ನು ನಾನೇ ಬೆಳೆಯುವುದರಿಂದ ನಾನು ಪಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಸಂತೋಷ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟಲ್ಲ. ಜನರು ದೇವರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವನ್ನು, ಸ್ವರ್ಗಸುಖವನ್ನು ತಮ್ಮ ಅಂತರಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಹುಡುಕುವ ಬದಲು ಬಾಹ್ಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಹುಡುಕುತ್ತಾರೆ. ಈ ಮಾತು ಸಮಾಜವಾದಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸುಖಸಾಧನೆಯು, ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನೇ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಿ, ಸಮಾಜದ ಉದ್ಧಾರದ ಕಡೆಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಗಮನ ಹರಿಸುವುದರಿಂದ ಸಾಧಿತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಮನಸ್ಸೂ ಇಲ್ಲ. ಮನಸ್ಸಿನ ಸಂತೋಷ ಮೊದಲೇ ಇಲ್ಲ. ಸಮಸ್ತವನ್ನೂ ನಾಗರಿಕೀಕರಣ ಮಾಡುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯು ನಮ್ಮನ್ನು ಈ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಕರೆದೊಯ್ದಿದೆ. ಎಷ್ಟೋ ಬಾರಿ, ಒಂದು ಕಾರಿನ ಮಾಲಿಕನಾಗಿರುವ ಅಮೆರಿಕಾದ ಕಾರ್ಮಿಕನೊಬ್ಬನು ತನ್ನನ್ನು ಬಡವನೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವನ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿ ಅಥವಾ ಮೇಲಧಿಕಾರಿಯ ಹತ್ತಿರ ಎರಡು ಕಾರುಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಇದು ಭೌತಿಕ ಆಸ್ತಿಪಾಸ್ತಿಗಳ ಸಂಪಾದನೆಗಾಗಿ ಪಡುವ ಅರ್ಥರಹಿತ ತಹತಹಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮ ನಿದರ್ಶನ.

ಆದರೂ ನಾವು, ಸ್ವಂತ ನಮ್ಮನ್ನು ನಮ್ಮ ಸುತ್ತಲಿನ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೇಬೇಕು. ನಾನೆಂದರೆ ಕೇವಲ ನನ್ನ ಶರೀರವಲ್ಲ. ನಾನು ಉತ್ಪಾದಿಸಿರುವ ವಸ್ತುಗಳೆಲ್ಲ ನನ್ನ ಭಾಗವೇ. ನನ್ನ ಸುತ್ತಲಿರುವ ವಸ್ತುಗಳೂ ಕೂಡ ನನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ವಿಸ್ತರಣವೇ ಆಗಬೇಕು. ನನ್ನ ಸ್ವಯಂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಿಧಾನವೇ ಆಗಬೇಕು. ಈ ವಸ್ತುಗಳಿಲ್ಲದೆ ನಾನು ನಾನಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ನಾನು ಮನುಷ್ಯನೇ ಆಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆಗ ನಾನು ಕೇವಲ ಮನುಷ್ಯರೂಪದ ಕಪಿಯಾಗಿರುತ್ತೇನೆ. ನನ್ನ ಸುತ್ತಮುತ್ತ ಇರುವುದೆಲ್ಲ ನನ್ನ ಒಂದು ಭಾಗವೆನ್ನುವಂತೆ ಆತ್ಮೀಯವಾಗಿರಬೇಕು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಬಾಡಿಗೆ ಮನೆಯು ನಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ವಿಘಾತಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸ್ವಯಂ-ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಅಲ್ಲಿ

ಸಿಕುವ ಅವಕಾಶಗಳು ಬಹಳ ಕಡಿಮೆ. ಇಸ್ತ್ರಿ ಮಾಡಿದ ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ, ಇಸ್ತ್ರಿ ಮಾಡಿದ ಜೀವನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ (Standardized) ಸ್ವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು, ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಬಹಳ ಸುಲಭ.

ಒಂದು ಸಮುದಾಯವು ಅಂತರ್ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ಮೇಲೆ ರೂಪಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕುಟುಂಬಗಳು ತಮ್ಮ ಮನೆಮಾರುಗಳನ್ನು, ಇಷ್ಟಬಂದಾಗ ಸ್ಥಳದಿಂದ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬದಲಾಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿರುವ ಕಡೆ ಸಮುದಾಯವೊಂದರ ವಿಕಾಸ ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ತಾವು ವಾಸವಾಗಿರುವ ಮನೆಯ ಮಾಲಿಕರಾಗಿರುವ ಏಕ ಕುಟುಂಬ ಗೃಹಗಳು ಇದಕ್ಕಿಂತ ಎಷ್ಟೋ ಉತ್ತಮ. ಏಕೆಂದರೆ ಅಂತಹ ಕಡೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಶಾಶ್ವತತೆಯ ಭಾವನೆಯಿರುತ್ತದೆ.

ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ತನ್ನ ಪರಿಸರವನ್ನು ರೂಪಿಸಲು, ಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ ಅವಕಾಶ ಕೊಟ್ಟರೆ, ಆಗ ಅದು ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸೋವಿಯತ್ ದೇಶದ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಕೃಷಿ ಭೂಮಿಗೆ ಆತ್ಮವೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ವಾಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಜನರು ನೀರಸವಾದ ಮಂಕು ಬದುಕನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವರಿಗೆ ತಮ್ಮತನವನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅವಕಾಶವೇ ಸಿಕ್ಕಿರುವುದಿಲ್ಲ.
(?–ಅನುವಾದಕ)

ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿಯು ಕಾರ್ಮಿಕನ ಕೈಯಿಂದ ಎಲ್ಲ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು, ನಿರ್ಣಯ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಕಸಿದುಕೊಂಡಾಗ, ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅವನು ತನ್ನನ್ನು ದರೋಡೆ ಮಾಡಿರುವರೆಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಅರ್ಥವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಅವನಿಗೆ ಅವನ ಕೈಗೆಟಕುವಂತೆ ಬೇರೆ ಏನನ್ನಾದರೂ ಕೊಡಬೇಕು. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ತನ್ನ ಬಿಡುವಿನ ವೇಳೆಯನ್ನು ತನಗೆ ಇಷ್ಟವಾದ ಯಾವುದಾದರೂ ಉದ್ಯೋಗದಲ್ಲಿ ಕಳೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿರಬೇಕು. ಇದು ಮತ್ತೆ ಖಾಸಗಿ ವಾಸಸ್ಥಳಕ್ಕೆ, ಕೈತೋಟಕ್ಕೆ, ಕುಟುಂಬಕ್ಕೆ ಸರಿಹೊಂದುವಂತಿರಬೇಕು. ಈ ರೀತಿಯ ಶಾಶ್ವತವಾದ ವಾಸಸ್ಥಾನಕ್ಕಿರಬಹುದಾದ ಆರ್ಥಿಕ ನಷ್ಟಗಳು ಅಷ್ಟೊಂದು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ.

ಚಿಕ್ಕ ಪಟ್ಟಣವೊಂದರ ಜೀವನ ದೊಡ್ಡ ನಗರದಲ್ಲಿನ ಜೀವನಕ್ಕಿಂತ ಉತ್ತಮವಾದುದು. ಈ ಮಾತು ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ, ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸಮುದಾಯದೊಳಗಿನ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಿಜ. ಬೇರಿಲ್ಲದ ನಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಮಹಾನಗರಗಳು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣ.

ಸ್ವಿಟ್ಸರ್‌ಲ್ಯಾಂಡಿನ ಜನರು ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ವಸ್ಥರಾದವರು ; ಸಮಚಿತ್ತವನ್ನು ಪಡೆದವರು. ಏಕೆಂದರೆ ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯು ಚಿಕ್ಕ ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ ಮಾಡುವ ಭಾಗ್ಯ ಸಮ್ಮದು. ನನ್ನ ಜೀವತತ್ವಕ್ಕೆ ಯಾವುದರ ಆವಶ್ಯಕತೆಯಿದೆಯೋ ಅದು ನನಗೆ ದೊರೆಯದಿದ್ದರೆ ನಾನು ಅಪಾಯಕಾರಿಯಾಗುತ್ತೇನೆ.

ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಸರ್ಕಾರವು ಸಮುದಾಯದ ಯೋಜನೆಗಳಿಗೆ ಸಹಾಯ ನೀಡುವುದರಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೇನೂ ಆಸಕ್ತವಾಗಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಜಾರಿಗೆ ಬರುವ ಯೋಜನೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಮೌಲಿಕವೂ, ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿಯೂ ಆಗುತ್ತವೆ. (ಎಂದರೆ ಯಾವುದೇ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅಥವಾ ಸಂಘವು ಲಾಭ ಸಂಪಾದನೆಯ ಆಸೆಯಿಂದ ಇಂತಹ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವುದಿಲ್ಲ)

ಬಹುಕಾಲ ಬಂಧನದಲ್ಲಿದ್ದ ಪ್ರಾಣಿಯು ಮತ್ತೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿರುಗಿ, ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಲಾರದು. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಕಾರ್ಮಿಕರು, ಕೆಲಸಗಾರರು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಮರಳಿ ಪಡೆಯಬಲ್ಲರು. ನಮ್ಮ ನಗರಗಳ ಹೊರವಲಯದ 'ಅಲಾಟ್‌ಮೆಂಟ್ ಗಾರ್ಡನ್' ಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು 'ಮರಳಿ ಮಣ್ಣಿಗೆ' ಹಿಂದಿರುಗುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಈ ರೀತಿಯ ತೋಟಗಳು ಪ್ರಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಮತ್ತು ನಮ್ಮದೇ ಆದ ಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ನಾವು ಹೊಂದಿರುವ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ತೋರಿಸುವ ರೀತಿ. ನಾವು ನಮ್ಮ ಉದ್ಯೋಗ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲಸಮಾಡುವ ಕಾಲಾವಧಿಯು ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ, ಬಿಡುವಿನ ಕಾಲವನ್ನು ಕಳೆಯುವುದು ಹೇಗೆಂಬ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಈ ಬಿಡುವಿನ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಯಾರೂ ನಮಗೆ ಅಪ್ಪಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅಡೆತಡೆಗಳನ್ನು ಒಡ್ಡುವುದಿಲ್ಲ. ನಾವು ನಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. (Self actualization) ಮನುಷ್ಯನ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಮಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಬೇರು ಬಿಟ್ಟಿರಬೇಕೆಂಬ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ನಾನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬದ್ಧನಾಗಿದ್ದೇನೆ.

ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿ 1. ಅಲಾಟ್‌ಮೆಂಟ್ ಗಾರ್ಡನ್ : ಯೂರೋಪ್ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಪಟ್ಟಣದ ಹೊರವಲಯಗಳಲ್ಲಿ ನಾಗರಿಕರು ಹಸಿರು ಕೈತೋಟಗಳ ವಲಯವೊಂದನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದು ವಾಡಿಕೆ.

1. ಗ್ರಂಥಮೂಲ : C. G. Jung Speaking: Interviews and encounters, Edited by william meguire and R.F.C. Hull: 1978.

ಅನುವಾದ : ಅಂಕಣ

ಆಲೋಕ

ಸಾಹಿತ್ಯ, ಭಾಷೆ....ಇತ್ಯಾದಿ

'ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಭಾಷೆ' ಕುರಿತು ಕೃಷ್ಣ ಪರಮೇಶ್ವರ ಭಟ್ಟರು ಬರೆದುದನ್ನು ಓದುವಾಗ (ಅಂಕಣ, ನವೆಂಬರ್, 1979) ನನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಮೂಡಿದ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ದಾಖಲು ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಎನಿಸಿತು.

‘ಮಾತು’ ಮತ್ತು ‘ಕೃತಿ’ ಎಂಬ ಎರಡು ಮಾತುಗಳನ್ನು ನಾವು ಬಳಸುತ್ತೇವೆ. ಸದ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವೆರಡೂ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ವಿರುದ್ಧ’ ಒಂದು ಇರುವಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಇಲ್ಲ ಎಂಬ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಉಂಟಾಗಿವೆ. ಪ್ರಾಯಶಃ ಇದು ಮಾನವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅಧಃಪತನವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದೆ. ಹಿಂದೆ ಬಸವಣ್ಣನವರೇ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಒದ್ದಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದರು (ನಡೆ–ನುಡಿ). ಮಾತು ಕಡಿಮೆ ; ಕೃತಿ ಹೆಚ್ಚು- ಎಂಬ ಘೋಷಣೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಇಂದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಮಾತು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಸುವ ಜನ, ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅವಕ್ಕೆ ಘೋಕ ಬಗೆಯುತ್ತಾ ಮಾತಿನ ದ್ರವ್ಯವನ್ನೇ ಭ್ರಷ್ಟಗೊಳಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಅವಕ್ಕೇ ನಾವು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ--ನೀವು ಮಾತಾಡಬೇಡಿ, ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿ ತೋರಿಸಿ ಎಂದು. ಒಬ್ಬ ಇಂಜಿನೀರ್ ಮಾತಾಡದೆ ತನ್ನ ಕೆಲಸದ ಮೂಲಕ ಕೃತಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತಾನೆ, ಒಬ್ಬ ರೈತ ಮಾತಾಡದೆ ತನ್ನ ಕೆಲಸದ ಮೂಲಕ ಕೃತಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತಾನೆ–ಇದು ಸಾಧ್ಯ. ಕಲಾವಿದರಲ್ಲೂ ಕೂಡ ಶಿಲ್ಪಿ, ಮಾತಾಡದೆ, ಕಲ್ಲಿನ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಕೃತಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತಾನೆ.

ಆದರೆ ಈ ಎಲ್ಲ ರಂಗಗಳ ಆಚೆ ಒಬ್ಬ ದುರ್ದೈವಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಇದ್ದಾನೆ. ಅವನು ಮಾತಾಡದೆ ‘ಮಾತಿನ’ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಕೃತಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನೇ ಭಾಷೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಬಳಸುವ ಲೇಖಕ. ಭ್ರಷ್ಟವಾಗಿರುವ ಅವನ Raw materialನ್ನು, ನಿತ್ಯದ ರೂಢಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯೇ ಹದದಲ್ಲಿ ಬಳಸದೆ, ಅವನಿಗೆ ಕೃತಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವುದು, ಆ ಕಾರಣವೇ ಪ್ರಾಯಶಃ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನಬಹುದೇ. ?

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯದ ಬಗೆಗಿನ ಲೇಖಕರ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳು ನನ್ನನ್ನು ಗೊಂದಲದಲ್ಲಿ ಕೆಡವಿ[illegible]. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವಾಸ್ತವದ ನೆಲೆಯಲ್ಲೂ, ಕಾವ್ಯ ‘ಕಲ್ಪನೆ’ಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲೂ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುವುದರಿಂದ–(ಕಾವ್ಯ ರಚಿಸುವವರನ್ನು ಉಳಿದು ಇತರರಿಗೆ ಈ ಪ್ರಕಾರವೇ ಇಂದು ಕೃತಕ ಎಂದು ಅನಿಸಬಹುದಾದರೂ-ಭಟ್) ಕಾವ್ಯ ಹೆಚ್ಚು ಕೃತಕ ಎಂದು ಭಟ್ಟರು ಭಾವಿಸಿರುವಂತಿದೆ. ಇದು ತಪ್ಪು ಭಾವನೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಎಲ್ಲ ಬರವಣಿಗೆಯೂ ಕೃತಕವೇ. First person ನಿರೂಪಣೆ ಇರುವ ಒಂದು ಕಾದಂಬರಿ, ಅಥವಾ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ಯಾರಿಗೆ ಅಥವಾ ಯಾಕೆ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ? ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ದೃಶ್ಯ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ, ಅದರೊಂದಿಗೇ ನಡೆಯುತ್ತಿರಬಹುದಾದ ಇನ್ನೊಂದು ದೃಶ್ಯ ಯಾಕೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ ? ನಿರೂಪಣೆ ಭಾಷೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲೇ ನಡೆಯುವುದರಿಂದ ಇದನ್ನು ಬದಿಗಿಡಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ರೀತಿ ವಾಸ್ತವದ ನೆಲೆಯಿಂದ ‘ಕೃತಕ’ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಈ ಸಾಹಿತ್ಯ ಜಗತ್ತನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರದೇ ಆದ ಒಳನಿಯಮಗಳನ್ನು ನಾವು ಮಾನ್ಯ ಮಾಡಿದ್ದೇವೆಂದೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಸ್ತಿತ್ವ. ಇದನ್ನು ಬೆರೆಸಿ ಗೊಂದಲಮಾಡುವವರು ಇತ್ತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಜಗತ್ತಿಗಾಗಲೀ, ಅತ್ತ ವಾಸ್ತವ ಜಗತ್ತಿಗಾಗಲೀ ನ್ಯಾಯ ಬಗೆದಂತೆ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ.

—ಎಚ್. ಎಸ್. ವೆಂಕಟೇಶಮೂರ್ತಿ

ಸಣ್ಣ ಕಥೆಗಳ ಕಮ್ಮಟ

ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ ಏರ್ಪಡಿಸಿದ್ದ ಸಣ್ಣ ಕಥೆಗಳ ಕಮ್ಮಟ ಸೀಮಿತ ಉದ್ದೇಶದ್ದಾದರೂ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದದ್ದು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು ನಡೆಸುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನದಂಥ ವೈಭವೋಪೇತ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಿಗಿಂತ ಇಂಥ ಕಮ್ಮಟಗಳು ಸದ್ದಿಲ್ಲದೆ ಹೆಚ್ಚಿನದನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಲ್ಲವು.

ಕಮ್ಮಟದ ಉದ್ದೇಶ ‘ಇದ್ದ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಶಿಕ್ಷಣ ನೀಡುವುದಲ್ಲದೆ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದಾಗಿರಲಿಲ್ಲ’. ಕಮ್ಮಟದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಕಥಾಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಹಂತಗಳು, ಕಥೆಗಳ ಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಸಾಹಿತಿ ವಿಮರ್ಶಕರ ಸಂದರ್ಶನ, ತಜ್ಞರಿಂದ ಉಪನ್ಯಾಸ

ಗಳು, ಕಥೆಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು ಶಿಕ್ಷಣಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ 'ಅನುಭವ' ಬೆಳೆಗಟ್ಟುವುದನ್ನು ಕಲಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತಲ್ಲದೆ, ತಂತ್ರವೈವಿಧ್ಯ, ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ಯೋಚಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿತು.

ಕಮ್ಮಟದಲ್ಲಿ, ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸುವ ವಿಷಯಗಳ ವೇಳಾಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಕನಿಷ್ಠ ಎರಡು ತಿಂಗಳ ಮೊದಲೇ ಅಭ್ಯರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಒದಗಿಸಿ ಪೂರ್ವಾಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಅನುವುಮಾಡಿ ಕೊಡಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಲು ಮಾರ್ಗದರ್ಶನವಾಗಬಲ್ಲ ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಶೇಷ ಉಪನ್ಯಾಸದ ಅಗತ್ಯವಿತ್ತು. ಈಗ ಅದು ಕೇವಲ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು. ಜನಪದ ಕಥೆಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಹಾಗೂ ತಂತ್ರಗಳ ಅಧ್ಯಯನದ ಕೊರತೆ ಮಾತ್ರ ಹಾಗೇ ಉಳಿಯಿತು.

ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಬಗೆಗೆ, ಅದರ ಘನತೆಯ ಬಗೆಗೆ, ಬರಹಗಾರನ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯ ಬಗೆಗೆ ಮಾಹಿತಿ ನೀಡಿ, ಕೀರ್ತಿಯ ಭ್ರಮೆಯಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡು ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಸ್ಪಂದಿಸುವ, ತನ್ನ ಅಂತರಂಗ ಬಹಿರಂಗವನ್ನು ಶೋಧಿಸುವ ಗಂಭೀರ ಚಿಂತನೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಸಿತು. ಇದು ಕಮ್ಮಟ ಸಾಧಿಸಿದ ಅತಿ ದೊಡ್ಡ ಸಾಧನೆ ಎಂದುಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ.

—ಯು. ಎಸ್. ಶ್ರೀಧರ ಆರಾಧ್ಯ

ವಿಜ್ಞಾನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಮ್ಮಟ

ವಿವಿಧ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿದ್ದು ವಿಜ್ಞಾನ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಬರೆಯಬಲ್ಲೆವೆಂಬ ವಿಶ್ವಾಸವುಳ್ಳ ನನ್ನಂಥವರನ್ನು ತರಬೇತುಗೊಳಿಸುವುದು ಕಮ್ಮಟದ ಉದ್ದೇಶವಿರಬಹುದೆಂಬ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿತ್ತು. ತರಬೇತು ಮುಕ್ತಾಯವಾದಾಗ ನಮ್ಮ ನಿರೀಕ್ಷೆ ಹುಸಿಹೋಗಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಖಚಿತವಾಯಿತು.

ಏನು ? ಏಕೆ ? ಹೇಗೆ ? ಎಂಬೆಲ್ಲ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಮಕ್ಕಳಿಂದ ಕೇಳಿಸುತ್ತಿರುವ ಇಂದಿನ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಯುಗದಲ್ಲಿ, ಆ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಸಮರ್ಪಕ ಉತ್ತರವನ್ನು ಅವರಿಗೆ ಒದಗಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಕಮ್ಮಟ ನಮಗೆ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಯೋಜನ ನೀಡಿದೆ. ಅಂದರೆ ೮ ರಿಂದ ೧೨ ವರ್ಷದವರೆಗಿನ ವಯಸ್ಸಿನ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ವಿಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಏನನ್ನು ಎಷ್ಟು ಹೇಗೆ ಹೇಳಬೇಕೆಂಬ ಖಚಿತ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಮೂಡಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಉಪನ್ಯಾಸಗಳು, ವಿಶೇಷ ಉಪನ್ಯಾಸಗಳು, ಚರ್ಚೆಗಳು, ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದ ಸಮಗ್ರ ಪರಿಣಾಮ ನಮ್ಮನ್ನು ಗಟ್ಟಿಗೊಳಿಸಿದೆ.

ನಾನೇ ಮೊದಲು ಬರೆದ ಒಂದು ಲೇಖನ ಕಮ್ಮಟದ ಸೂತ್ರಧಾರರ ಮತ್ತು ಇತರೆ ಕ್ರಿಯಾರ್ಥಿಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟು–ನಿರೂಪಣೆ, ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆ, ಆಕರ್ಷಕತೆ, ವ್ಯಾಪ್ತಿ–ಎಲ್ಲ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಹೊರಬಂದಾಗ ನನಗೇ ಆಶ್ಚರ್ಯವಾಯಿತು. ವಿಜ್ಞಾನ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಬರೆಯುವುದರ ಜೊತೆಗೆ, ಬರೆದದ್ದನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವ ರೀತಿಯನ್ನು ಅರಿತೆನು. ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಕೆಲಸ ಸಾರ್ಥಕವಾಯಿತು.

—ಜಿ. ಮೃತ್ಯುಂಜಯ

ಪರಿಚಯ

ಪಾಬ್ಲೊ ನೆರೂಡ ಹಾಗೂ ನಿರ್ದೇಶಕ

ಕೆಲವು ದಿನಗಳ ಹಿಂದೆ ಚಿತ್ತಾಲರ ಜೊತೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರ್ಚೆಯೊಂದು ನಡೆಯಿತು. ಚಿತ್ತಾಲರು ಶಿಕಾರಿಯ ಬಗ್ಗೆ, ಬರಲಿರುವ ತಮ್ಮ ಕತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡಿದರು. 'ಶಿಕಾರಿ'ಯ ಅರ್ಥ ವಿವರಣೆಗೆ ಕೆಲ ಸಾಧನಗಳನ್ನು ಕೊಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ, ಸ್ಲಮ್‌ಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕತೆ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ಎನ್ನುವ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಿದ ವಿಮರ್ಶಕ ಚಿತ್ತಾಲರು ಸಾಹಿತಿ ಚಿತ್ತಾಲರ ಮೇಲೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಿರ್ದೇಶನದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹೇರುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅನ್ನಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಇಂತಹ ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ಸಾಹಿತಿ ಚಿತ್ತಾಲರು ಹಿಂದೆಯೇ ತಮ್ಮ 'ಕತೆಯಾದಳು ಹುಡುಗಿ' ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೂ 'ನಿರ್ದೇಶನ'ವೆನ್ನುವ ಕ್ರಿಯೆಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚೆಯೊಂದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮಾಡಬೇಕೆನ್ನಿಸಿದೆ.

ನೆರೂಡ-ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅಪಾಯಕಾರಿಯಾಗಬಹುದಾದ ನಿರ್ದೇಶನಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾದ ಆಲೋಚನೆಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ನೆರೂಡ ಹೇಳಿದ "ಬರವಣಿಗೆ ಇಷ್ಟೇ ಚಿಕ್ಕದಿರಬೇಕು, ಅಥವಾ ಇಷ್ಟೇ ಉದ್ದವಿರಬೇಕು ಎಂದಾಗಲೀ: ಇಷ್ಟು ಹಳದಿ ಇರಬೇಕು, ಇಷ್ಟು ಕೆಂಪು ಇರಬೇಕು ಎಂದಾಗಲೀ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಹಾಕುವವರು ಯಾರು? ಇಂಥದ್ದು ಹೀಗಿರಬೇಕು ಎಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸುವವ, ಅದನ್ನು ಬರೆಯುವವ ಕವಿ. ತನ್ನ ಉಸಿರು ಮತ್ತು ರಕ್ತ ತೋರಿಸುವ ಸತ್ಯ ದರ್ಶನದಿಂದ, ತನ್ನ ವಿಚಾರ ಮತ್ತು ತಿರಸ್ಕಾರಗಳಿಂದ ಅದನ್ನು ಕವಿ ನಿಶ್ಚಯಿಸಬಲ್ಲ, ಯಾಕೆಂದರೆ ಇದೇ ಕವನದ ಮೂಲ ಸತ್ವ".

ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೊಂದು ನಿರ್ದೇಶನವಿರಬೇಕು ಎನ್ನುವ ವಾದ ಪ್ರಗತಿಗಾಮಿ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಮುಂದೊಡ್ಡಿ ಸೃಜನಶೀಲ ಲೇಖಕರ ಆಕರ್ಷಣೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೇ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಇಲ್ಲಿಂದಲೇ ತೊಂದರೆಗಳು ಪ್ರಾರಂಭ! ಲೇಖಕನ ಮೇಲೆ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಹಿಡಿತ ಎರಡು ರೀತಿಯ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ನಿರ್ದೇಶಕನೊಬ್ಬನೇ ಸಮಾಜದ ಬಗ್ಗೆ ಕಾಳಜಿಯುಳ್ಳ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯಂತೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಲೇಖಕ ಅವನ ಉಪಗ್ರಹವಾಗಿ ಸಂಚರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಮಾಜಕ್ಕೂ ಕವಿಗೂ ಇದು ಎಂಥ ನಿಜವಾದ ಸಂಬಂಧವೂ ಇರದಂತಹ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯ ರಚನೆಯ ಸಾಧನವನ್ನಾಗಿ ನೋಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಇಂಥ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ರೂಪದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನೊಡನೆ ಗಾಢ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದೆ ಮೊದಲ ಹಂತದಲ್ಲೇ ಸೋತ ಇವನಿಗೆ–ಸಮಾಜದ ಗಾಢ ನಂಟು ಪಡೆದ ಪ್ರಕೃತಿ, ಪ್ರೇಮ, ನೋವು, ದಬ್ಬಾಳಿಕೆ-ಎಲ್ಲವೂ ಗಾಳಿ ಬೀಸಿದ ಹಾಗೆ ತೂರಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಧನಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಕವಿ ಎಷ್ಟೇ ತಾನು ಸಮುದಾಯಪರ ಎಂದು ಬಡಕೊಂಡರೂ ಅವನು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಒಂಟಿಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿದುಬಿಡುತ್ತಾನೆ.

ವೈದುಂಬಿ ಬರುವ ಇಂತಹ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಹಾಗೂ ನಿರ್ದೇಶನದ ಪುರಾಣ (Myth) ವನ್ನೂ ಕನ್ನಡ ಪರಂಪರೆಯ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಲೇಖಕರು ಒಡೆದಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಒಡೆದ ಕಡೆಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಸಮುದಾಯದೊಡನೆ ಒಂದಾಗುವ ಆತ್ಮೀಯ ಪ್ರಯತ್ನ ಇವರಲ್ಲೆಲ್ಲ ಕಾಣುತ್ತದೆ, ಮಾರ್ಗದ ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನೊಡೆದ ಪಂಪ, ರಾಜತ್ವವನ್ನೊಡೆದ ವಚನಕಾರರು ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನೊಡೆದ ಭಕ್ತಿಪಂಥ–ಹೀಗೆ ಇವರೆಲ್ಲ ನಿರ್ದೇಶನಗಳನ್ನು ಭಗ್ನಗೊಳಿಸಿದವರೇ. ನಿರ್ದೇಶನದ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಕೃತಿ ರಚಿಸಿದ ಕವಿಗಳು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಆತ್ಮೀಯವಾಗಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಇತಿಹಾಸ ನಮಗೆ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಸಂಗತಿಯೇ ಆಗಿದೆ.

ನೆರೂಡನಿಗೆ ಇಂತಹ ನಿರ್ದೇಶನದಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಧೈರ್ಯ ತಂದುಕೊಟ್ಟವರು ಅವನ ಜನರು, ಅವರು ಉಸಿರಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರಕೃತಿ, ನೆರೂಡನನ್ನು, ಅವನ ಮಾತುಗಳನ್ನು, ತಮ್ಮದೆನ್ನುವಂತೆ ಎತ್ತಿ ಪ್ರೀತಿಸಿದವರು ಇವರು. ಜೀವನ ವಿಮುಖವಾಗುವ ಒಂಟಿತನವನ್ನೇ ಅತ್ಯಂತ ತೀವ್ರವಾಗಿ ನಿರಾಕರಿಸಿದವನು ಇವನು. ಇಲ್ಲಿಯ ಜನರು ತುಳಿದ ಧೂಳಿನಲ್ಲಿ, ಕುಡಿದ ಸಾರಿನಲ್ಲಿ, ಬಂಡಿಯನ್ನು ನೂಕಿದ ಬೆವರಿನಲ್ಲಿ ಇವನ ಕಾವ್ಯ ಹುಟ್ಟಿದೆ. ಅವನೇ ಹೇಳುವಂತೆ ತನ್ನದು ಅಶುದ್ಧ ಕಾವ್ಯ. ದುಡಿವ ಕೈಗಳ ಮಲಿನತೆ ಅದಕ್ಕೆ ತಟ್ಟಿವೆ. ಬಸಿದ ಬೆವರ, ಸುರಿದ ರಕ್ತದ ಮಲಿನತೆ ಅದಕ್ಕೆ ತಟ್ಟಿದೆ. ಈ ಕೈಗಳು ಮುಟ್ಟಿದ ಎಲ್ಲ ವಸ್ತುವೂ ಕವಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಿಯ. ನೆರೂಡ ಜನರಿಗೆ ಹೇಳುವುದಕ್ಕಾಗಿ, ಜನರಿಗಾಗಿ ಕಾವ್ಯ ಬರೆಯಲಿಲ್ಲ. ಜನರಿಂದ ತನಗೇ ಉಂಟಾಗಬೇಕಾದ ಅರಿವಿನ ಸ್ಫೋಟಕ್ಕಾಗಿ ಕಾವ್ಯ ಬರೆದ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇವನ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಜೀನ್ ಫ್ರಾಂಕೋ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿದಂತೆ–ಮುಟ್ಟುವಿಕೆ, ನೋಡುವಿಕೆ, ಪ್ರಧಾನ ಲಕ್ಷಣಗಳು. ನೆರೂಡ ಮುಟ್ಟುತ್ತಾನೆ, ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ನೆರೂಡನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾದದ್ದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಬೆವರು ಹಸಿದವನ ನೋವಾಗುತ್ತದೆ. ನೈಟ್ರೇಟ್ ಬಯಲಿನ ಮರಳು, ದುಡಿಯುವವನ ನೋವಿನ, ಹೋರಾಟದ ಶಾಖವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಹೂವು ಪ್ರೇಮವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಾವ್ಯ ಏನಾಗಬೇಕು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತ ನೆರೂಡ ವಿವರಿಸಿದ "ಕಾವ್ಯ ಕತ್ತಲಲ್ಲಿ ಸಾಗುತ್ತ ಮಂದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಕುಳಿತ ಸಾವಿರ ಹೃದಯಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಬೇಕಾಗಿದೆ. ಹೆಣ್ಣಿನ ಸುಂದರ ಕಣ್ಣುಗಳ ಆಳಹೊಕ್ಕು ಇಳಿಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ ಈ ಕತ್ತಲ ಚೈತನ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ನಾವೂ ಮರೆಯಾಗಬೇಕಾಗಿದೆ. ಆಗ ಅವನು ಇದನ್ನು ತಮ್ಮ ಒಡೆಯದೇ ಎಂಬಂತೆ, ತಮ್ಮ ಮರಳುನೆಲದಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಿತೆಂಬಂತೆ. ಮುಟ್ಟಿತಟ್ಟಿ ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವರು".

ಜನರ ನಡುವಿನ ಹುಡುಕಾಟದ ಈ ಧೈರ್ಯ ನೆರೂಡಾಗೆ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಹಿಡಿತವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ತನ್ನ ಕಾವ್ಯ ಹಾಗೂ ತನ್ನ ಜನರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡ ಆತ್ಮೀಯ ಕವಿ ನೆರೂಡನ 'ಕಾವ್ಯ' ಪದ್ಯದ ಕೆಲವು ಸಾಲುಗಳು ತಾವಾಗಿಯೇ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಹೇಳಿಯಾವು :

'And it was at that age....poetry arrived'
in search of me. I don't know, I don't know where
it came from, from winters or a river,
I don't know how or when.
no, they were not voices, they were not
words, nor silence,
but from a street I was summoned,
from the branches of night,
abruptly from the others,
among violent fires
or returning alone,
there I was without a face
and at touched me' (*Poetry*)

—ಬಸವರಾಜ ಕಲ್ಗುಡಿ

Statement about ownership and other particulars about Newspaper

ANKANA

FORM IV

(*See Rule 8*)

1.	Place of Publication	Bangalore Karnataka State
2.	Periodicity of its Publication	Bi-Monthly
3.	Printer's Name	B. Guru Murthy
	Whether Citizen of India if Foreigner State the Country of Origin	Yes
	Address	ILA Printers 153, 8th Cross, 4th Main Chamarajpet Bangalore-560 018
4.	Publisher's Name	C. Srinivasa Raju
	Whether Citizen of India if Foreigner State the Country of Origin	Yes
	Address	8, "Chiranjeevi" Old Swimming Pool Road Kodandarampura Bangalore-560 003
5.	Editor's Name	A. R. Nirupama
	Whether Citizen of India if Foreigner State the Country of Origin	Yes
	Address	396, 24th 'B' Cross Banashankari II Stage Bangalore-560 070
6	Names and Address of Individuals who own the Newspapers and Partners or Shareholders holding more than one percent of the capital	C. Srinivasa Raju 8, "Chiranjeevi" Old Swimming Road Kodandarampura Bangalore-560 003

I, C. Srinivasa Raju hereby declare that the particulars given above are true to the best of my knowledge and belief.

BANGALORE
Dated 1-3-1980

(Sd) C. SRINIVASA RAJU
Signature of Publisher